Schubaur, Danzi und Poissl

als Opernkomponisten.

Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Oper auf Münchener Boden.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Von

ERICH REIPSCHLÄGER

aus Bielefeld.

Druck von Hermann Wegner, Berlin-Mariendorf.

1911.

Referent: Prof. Dr. A. Thierfelder.

Als Dissertation gelangt nur der historische und biographische Teil der Arbeit zum Abdruck. Der zweite Teil soll später in den Sammelbänden der Internationalen ∴ ∴ Musikgesellschaft erscheinen. ∴ ∴

Vorwort.

Eine umfassende Geschichte der deutschen Oper zu schreiben, ist heute noch unmöglich. Selbst die vorhandenen Einzeldarstellungen geben noch kein vollständiges Bild ihrer Entwickelung. Sieht man ganz von der weiter zurückliegenden ersten Periode ab, auch von der kürzeren zweiten (Schweitzer, Holzbauer), so ist auch die deutsche Spieloper, die mit den Werken von Standfuss und Hiller einsetzt, bis jetzt ohne erschöpfende Darstellung geblieben [1]). Vor allem fehlt für diese Periode noch eine wissenschaftliche Weberbiographie. Nach der heutigen Forschung scheint Weber mit seinem „Freischütz" und seiner „Euryanthe" noch immer in der Luft zu schweben. Man weiss nur, dass er schon früh den Einfluss Mozarts überwindet und, ganz im Gegensatze zu anderen Komponisten seiner Zeit, wie Peter von Winter, Wenzel Müller, Lindpaintner, Weigl, Kreutzer, Spohr und Meyerbeer in ihren ersten Opern und selbst Marschner noch in seinem „Vampyr" und „Templer", anscheinend eigene Wege einschlägt [2]). Und doch soll sich auch bei Weber zeigen, dass sich seine Kunst und seine Kunstanschauung in Bezug auf die deutsche Oper organisch entwickelt, sich seit langem vorbereitet hat und nicht plötzlich bei seinem Erscheinen mit ihm zusammen auftritt. Hierauf hat zum ersten Mal Hermann

---

[1]) Vergl. hierzu das Vorwort von Georgy Calmus: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller. Publikationen der J. M. G. Beihefte 2. Folge, Heft 6.

[2]) Vergl. Hermann Kretzschmar: Mozart in der Geschichte der Oper Jahrbuch Peters, 1905, S. 67/68.

Kretzschmar hingewiesen. In seiner Vorrede zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ [1]) schreibt er: „Ganz fruchtlos ist der „Günther“ für die Sache, der er dienen sollte, nicht geblieben. Es schliessen sich ihm eine Reihe deutscher Opern an, die, ohne ins Weite gewirkt zu haben, eine Brücke von der Mannheimer Periode hinüber zur „Euryanthe“ bilden: Werke von Danzi, Schubaur und Poissl in München sind es.“ —

Der Einfluss des „Günther“ auf die Geschichte der deutschen Oper, wie man sie bei den drei genannten Münchner Komponisten verfolgen kann, ist ein doppelter:

1. veranlasst er Schubaur in seine Singspiele grosse Arien im pathetischen Stil aufzunehmen, wodurch der Musik einerseits eine eingehendere Charakterisierung der handelnden Personen zugewiesen wird und wodurch andererseits wegen der Einführung grosser Formen die Musik beginnt, einen ausgedehnteren Raum dem gesprochenen Dialog gegenüber einzunehmen;

2. findet durch das Beispiel Holzbauers die grosse durchkomponierte, deutsche Oper in Danzi und Poissl weitere Vertreter, so dass sich Weber durch sie, mit denen ihn eine enge Freundschaft verband, eher angeregt fühlte, von der Dialogoper zur durchkomponierten Oper überzugehen, als wenn er in seiner Zeit keine Vorbilder gehabt hätte.

Das Verdienst Webers um die deutsche Oper wird durch die Aufdeckung dieser Tatsache nicht beeinträchtigt. Es bleibt ihm immer als Tat angerechnet, gegen die Anschauungen seiner Zeit einen romantischen Stoff als grosse Oper bearbeitet zu haben. Denn Webers „Euryanthe“ ist nicht, wie man der äusseren Form nach annehmen könnte, eine grosse Oper im Sinne Holzbauers, Danzis oder Poissls, die sich alle der damaligen Forderung unterwarfen, in ihren grossen Opern nur grossartige Stoffe aus der griechischen oder römischen Geschichte zu behandeln [2]) oder doch wenigstens nur solche, in denen Kaiser und Könige oder andere hohe Standespersonen als Hauptdarsteller auftreten, sondern

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Deutschland, Bd. 8 und 9.
[2]) Siehe Weber über Poissls grosse Oper „Der Wettkampf zu Olympia“, III. Buch, 1. Teil, S. 42.

sie hat sich aus dem deutschen Singspiel, der Dialogoper entwickelt.

Webers Stellung in der Operngeschichte ist demnach eine doppelte: Einerseits gestaltet er das deutsche Singspiel, bezw. die Dialogoper der Schubaur, Danzi und Poissl zur durchkomponierten Oper. Andererseits bildet er durch seine „Euryanthe" ein Glied in der Kette der Komponisten grosser, durchkomponierter Opern: Holzbauer, Danzi und Poissl, zu denen sich noch in der ersten Periode, etwas abseits stehend, Schweitzer mit „Alceste" und „Rosemunde" und später in der Zeit Poissl's der Wiener Mosel mit „Salem" und „Cyrus" gesellen.

Seit der Neuausgabe des „Günther" erscheinen Schubaur's, Danzi's und Poissl's Namen, oder wenigstens einer von ihnen überall da, wo man von der Entwicklung der deutschen Oper in der neuesten Zeit spricht, wie beispielsweise bei Guido Adler in seinen Vorträgen über Richard Wagner [1]) und bei Eugen Schmitz in seiner Neuausgabe von Naumann's illustrierter Musikgeschichte [2]) und in seiner Einleitung der von ihm neu herausgegebenen und bearbeiteten „Aesthetik des dramatischen Tonsatzes" von Mosel [3]). Die geschichtliche Stellung Schubaur's, Danzi's und Poissl's und ihren Zusammenhang mit C. M. v. Weber vermag man aus den angeführten Stellen nicht klar zu ersehen. Schmitz will sogar in Naumann's Musikgeschichte glauben machen, dass auch Schubaur zu den Komponisten deutscher durchkomponierter Opern zu rechnen sei. Das ist jedoch ein Irrtum. Schubaur hat nur Singspiele oder, wenn man will, Dialogopern geschrieben.

Nachfolgende Arbeit soll sich nun zum ersten Mal näher mit dem Leben, den Werken und der geschichtlichen Bedeutung dieser drei Münchener Opernkomponisten befassen.

Dem Thema entsprechend, ist die ganze Arbeit in drei Bücher eingeteilt, in denen jeder Komponist für sich behandelt wird. Jedes Buch wiederum zerfällt in zwei Teile, von

---

[1]) Leipzig 1904, S. 8.
[2]) Stuttgart 1907, S. 458.
[3]) München 1910, Einleitung.

denen der erste die Darstellung der Biographie und der Geschichte der deutschen Oper auf Münchener Boden enthält und der zweite die Besprechung und Beurteilung der einzelnen Opern. Diese Untereinteilung schien aus dem Grunde notwendig, weil das wenige biographische Material es unmöglich machte, die musikalische Entwicklung der Komponisten zusammen mit ihrem Leben zu betrachten und mit diesem in Zusammenhang zu bringen. Auch hätte die Schilderung des historischen und biographischen Teils an Klarheit und Uebersichtlichkeit verloren, wenn die Besprechung der Opern mit dem ersten Teil verflochten wäre. Um zu zeigen, was Schubaur, Danzi und Poissl für ihre Zeit bedeuten und wie wir heute, zurückblickend, über ihre Werke urteilen, wurden im historischen und biographischen Teil mehr zeitgenössische Kritiken ihrer Opern im Wortlaut angeführt, als es sonst vielleicht nötig gewesen wäre. — Ein besonderes Kapitel am Schluss fasst die Ergebnisse dieser Untersuchungen zusammen und behandelt die Stellung Schubaur's, Danzi's und Poissl's in der Geschichte der deutschen Oper. —

Wegen der Fülle des handschriftlichen Notenmaterials sah sich der Verfasser leider gezwungen, an seiner Arbeit einige Abstriche zu machen. So konnten bei Danzi nur seine für München komponierten Opern berücksichtigt werden, und die Besprechung der Poissl'schen Opern — für den hier behandelten Zeitraum kommen von ihm neun Opern in über zwanzig dickleibigen Manuskriptbänden in Betracht — musste für eine spätere Zeit aufbewahrt bleiben. Doch hat sich der Verfasser so weit mit ihnen vertraut gemacht, dass ein ästhetisches Urteil über sie mit in diese Arbeit hineingezogen werden konnte. Die Besprechung der späteren Opern Danzi's aus seiner Karlsruher Zeit (1812—1826) wird man um so weniger vermissen, als hier im besonderen nur die Entwicklung der Oper auf Münchener Boden berücksichtigt werden soll und Danzi's Münchener Tätigkeit als Opernkomponist gerade abgeschlossen war, als er in Stuttgart mit C. M. v. Weber zusammentraf (1807), wo dieser nur Danzi's Opern aus der Münchener Zeit kennen lernte.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle allen denen meinen herzlichsten Dank zu sagen, die mich durch Zuwendung von

Material bei dieser Arbeit unterstützten: den Vorständen der königl. Musiksammlung in Berlin, der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, der königl. Bibliothek in Dresden und der grossherzogl. Hoftheaterbibliothek in Darmstadt. Ferner den Intendanten der Hoftheater in München, Stuttgart, Karlsruhe und Darmstadt.

Erich Reipschläger.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Alle Rechte vorbehalten.

https://archive.org/details/IA41553620_0020

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort III

Abkürzungen XVI

Erstes Buch: Lukas Schubaur.

Erster Teil:

Historisches und Biographisches.

Einleitung 3

Zeitgenössische Biographien und Urteile über Schubaur. Gedrucktes und ungedrucktes Material über Münchner Musikverhältnisse von 1775—1825.

Fundorte der Schubaurschen Opern . . . 8

Die deutsche Oper unter dem pfalzbayrischen Kurfürsten Carl Theodor bis zum Auftreten Schubaurs 9

Carl Theodor und die deutsche Oper in Mannheim. Uebersiedlung Carl Theodors nach München (1778). Die ersten Jahre der deutschen Oper in München. Aufführung der „grossen" deutschen Oper „Alceste" von Wieland-Schweitzer. Negative und positive Opernkritik in München: a) der „freundschaftliche Brief an die Schauspieler in München" von Professor Strobl; b) „über die Singspiele" von Joachim Schuhbauer.

Lukas Schubaur 25

Geburt. Erziehung. Unterricht. Schubaur im Kloster Wiblingen. Schubaur studiert in Wien Medizin und praktiziert in Neuburg a. D. Schubaur in München.

„Melide" 27

Aufführung und Aufnahme.

Die „Dorfdeputierten" 28

Aufführung und Aufnahme. Begleiterscheinungen des Erfolges. Geringer materieller Ertrag für Schubaur. Druck des Klavierauszugs. Verbreitung der „Dorfdeputierten" auf den deutschen Bühnen.

Seite

Das „Lustlager“ 31

Vollständiger Misserfolg des Singspiels. Rezensentenstreit infolge einer guten Kritik über das „Lustlager“.

Die „treuen Köhler“ 34

Schubaurs Gründe für die Wahl des Heermannschen Textbuches. Schubaur widmet seine „treuen Köhler“ der Kurfürstin Maria Amalia. Aufführung und Aufnahme der „treuen Köhler“. Geringe Dauer des Erfolges der „treuen Köhler“.

Schubaur gibt die Opernkomposition auf 38

Schubaurs Erfolge als Arzt. Letzte Lebensjahre und Tod.

Zweiter Teil:

Schubaurs Opern.

Einleitung.

„Melide“ oder „der Schiffer“.

Die „Dorfdeputierten“.

Heermanns Bearbeitung des Goldonischen Lustspiels. Allgemeines über Schubaurs Dorfdeputiertenmusik. Der dramatisch-musikalische Ausdruck in den „Dorfdeputierten. Die musikalische Charakterisierungskunst Schubaurs. Schubaur und die Mannheimer. Die Ouvertüre der „Dorfdeputierten“.

Das „Lustlager“.

Die „treuen Köhler“.

Mängel des Heermannschen Textbuches. Einzelne Schwächen der treuen Köhlermusik. Mannheimer Manieren in den „treuen Köhlern“. Vorahnungen der musikalischen Romantik. Der dramatisch-musikalische Ausdruck und die musikalische Charakterisierung von Personen und Situationen in den „treuen Köhlern“. Die Ouvertüre zu den „treuen Köhlern“.

Zweites Buch: Franz Danzi.

Erster Teil:

Historisches und Biographisches.

Einleitung 43

Zeitgenössische und spätere Biographien und Urteile über Danzi. Ungedrucktes Aktenmaterial über Danzi.

Fundorte der Danzischen Opern 47

Seite

Die deutsche Oper in München während der Epoche Danzi 49

Allgemeines Interesse an der deutschen Oper in München nach der Aufführung von Mozarts „Entführung“ und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“. Der anonyme Aufsatz in der pfalz-bayrischen Muse „Ueber die Oper“. Reischels Abhandlung: Welche sind die Regeln und Grundsätze, nach denen man die theatralischen Musiken in ästhetischer Hinsicht beurteilen kann und muss? Gründe, die zur Auflösung der italienischen Oper in München führten. Teilnahme Karl Theodors an der deutschen Oper. Erlass eines neuen Theatergesetzes.

Danzis Jugend 53

Geburt. Erziehung. Unterricht. Danzis schriftstellerische Begabung und Tätigkeit. Danzis erste Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle und am Hoftheater in Mannheim. Danzis erste Bühnenwerke. Danzis Uebersiedlung nach München (1783). Verhandlung Danzis mit dem Intendanten Graf Seeau wegen Aufführung eines Singspiels von ihm.

Danzis „Mitternachtsstunde“ 58

Aufführung der „Mitternachtsstunde“ in München (April 1788). Aufführung auf anderen Bühnen. Klavierauszug der „Mitternachtsstunde“ (1801). Eine Münchener Aufführung der „Mitternachtsstunde“ 27 Jahre nach der Uraufführung.

Danzis ernsthaftes Singspiel „Der Triumph der Treue“ und seine komische Oper „Der Quasimann“ (1789). 60

Danzis Verheiratung mit Margarethe Marchand und Kunstreise des Ehepaars Danzi durch Deutschland, Oesterreich und Italien 60

Margarethe Marchand. Das Ehepaar Danzi in Hamburg und bei der Guardasonischen Operntruppe in Leipzig und Prag. Erfolge von Margarethe Danzi als Sängerin und von Franz Danzi als Kapellmeister und Komponist. Die beiden Danzis in Venedig und Florenz. Rückkehr nach München.

Ernennung Danzis zum Vizekapellmeister (1798) 61

Danzis Vater, Innozenz Danzi, stirbt 1798.

Danzis Oper „Der Kuss“ 62

Aufführung am 27. Juni 1799. Laue Aufnahme, zum Teil verschuldet durch eine mangelhafte Aufführung. Urteile über die Münchner Theaterregie um 1800. Besserer Erfolg der Oper nach einigen Aufführungen. Vier Nummern erscheinen bei Falter im Druck.

Danzis einaktige komische Oper „El Bondocani“ 63

Druck einer Romanze dieser Oper als Notenbeilage der Aurora (1804).

Seite

Danzis Reise nach Wien (1802) 63

Margarethe Danzi stirbt 1800. Danzi durch den Tod seiner Frau aufs tiefste erschüttert.

Danzis grosse Oper „Iphigenie in Aulis“ 64

Danzis Oper mit einem grossen Aufwand von Mitteln in Scene gesetzt. Die Aufführung wegen finanzieller Schwierigkeiten in Frage gestellt. Danzis „Iphigenie“ als Festoper zur Namensfeier der bayr. Königin aufgeführt (27. Januar 1807). Geringer äusserer Erfolg der Oper. Berichte über die Aufführung.

Danzi betreibt seine Entlassung aus kgl. bayrischen Diensten 66

Danzi mit seiner Schülerin Margarethe Lang bei einem Gastspiel in Stuttgart. Der König von Württemberg schlägt Danzi vor, unter glänzenden Bedingungen in seine Dienste zu treten. Danzi reicht sein Entlassungsgesuch ein. Brief Danzis an den Hofmusikintendanten Graf von Törring-Seefeld, in dem er seine Gründe zu seinem Entlassungsgesuch auseinandersetzt. Danzis und Paërs Honorare, der für München seine Oper „Numa Pompilius“ komponiert hatte. Danzis schlechtes Verhältnis zu seinem Nebenbuhler Peter von Winter und dem Theaterintendanten Marius Babo. Das Münchener Theaterpublikum um 1800. Missliche Lage der deutschen Oper gegenüber der italienischen in München. Danzis Entlassungsgesuch genehmigt.

Danzi in Stuttgart (1807—1812) 71

Danzi trifft mit Carl Maria von Weber zusammen und befreundet sich mit ihm. Einfluss Danzis auf C. M. von Weber nach Max M. von Weber. Danzis einaktiges Singspiel „Camilla und Eugen“. Das Melodram „Dido“. Danzi fühlt sich trotz Anerkennung bei den Musikern und dem Publikum in Stuttgart nicht heimisch. Gründe hierfür. Danzi verhandelt mit dem Karlsruher Intendanten wegen eines Engagements als badischer Hofkapellmeister. Unterzeichnung des Kontraktes. Danzi reicht seine Entlassung ein und erhält sie zugebilligt. Danzis Uebersiedlung nach Karlsruhe.

Danzi in Karlsruhe (1812—1826) 75

Zustand des Karlsruher Hoftheaters. Danzis Reformen finden nicht die Billigung des Intendanten. Danzis Streitigkeiten mit dem Frhr. von Ende. Danzi tritt in ein besseres Verhältnis zu dem Intendanten Frhr. von Auffenberg. Danzis Opern „Der Rübezahl“ und „Malvina“. Danzis heroisch - komisches Singspiel „Turandot“. Danzis letztes Bühnenwerk „Abbé Lattaignant“. Danzis Krankheit und Tod.

ANHANG.

I. „Ueber die Oper“ (wörtlicher Abdruck aus der pfalz-bayr. Muse 1786) 81

Seite

II. Welche sind die Regeln und Grundsätze, nach denen man die theatralische Musik in ästhetischer Hinsicht betrachten kann und muss (wörtlicher Abdruck aus Reischels dramatischem Briefwechsel 1797) 85

III. Theatergesetze Carl Theodors, die Singspiele besonders betreffend (1793) 93

IV. Unveröffentlichte Briefe von Danzi an Weber und Weber an Danzi . . . 97

Zweiter Teil:

Danzis Opern.

Die Jugendopern.

Das Duodram „Cleopatra".

Die „Mitternachtsstunde".

Stephanis und Mozarts Einfluss auf das deutsche Singspiel. Lambrecht, der Textdichter der „Mitternachtsstunde" und seine französische Vorlage. Inhaltsangabe der „Mitternachtsstunde" mit wörtlicher Wiedergabe der in das deutsche Singspiel neu eingeführten Ensemblescenen und Aktschlüsse, die für die Komposition bestimmt sind. Fortschritt der „Mitternachtsstunde" gekennzeichnet durch die Anlage des Textbuches. Mängel des Textes als Drama. Danzis kompositorische Fähigkeiten im Gegensatz zu den Schwierigkeiten der Ensemble- und Finalsätze. Die Ensemblescenen und Aktschlüsse in Danzis Komposition. Charakteristik der einzelnen Personen in den Solonummern der „Mitternachtsstunde". Die äussere Form der Arien. Die Ouvertüre der „Mitternachtsstunde". Die Instrumentation der „Mitternachtsstunde".

Der „Triumph der Treue".

Der Textdichter Binder und die Stoffquelle für den „Triumph der Treue". Inhaltsangabe. Mängel in der inneren und äusseren Dramatik. Untersuchung der Frage: Ist der „Triumph der Treue" eine grosse durchkomponierte Oper? Danzis „Triumph der Treue" und Kunzens „Holger Danske", der denselben Stoff behandelt, beide als grosse Opern in demselben Jahre erschienen.

Der „Quasimann".

Lambrechts französische Quelle für das Textbuch. Inhaltsangabe. Die Charaktere im „Quasimann".

Der „Kuss".

Personenverzeichnis der Oper. Einfluss von Mozarts „Zauberflöte" auf den Inhalt des Textbuches. Einführung des Recitativs in Verbindung mit der Arie in die Dialog-

Seite

oper Danzis. Arie des Badur: „Ihr Herren und Frauen". Arie der Canzade: „Freien wäre mir schon recht". Die beiden Duette: „Nacht und Nebel" und „Nimm diesen Trank". Einfluss von Mozarts Zauberflötenmusik. Ein zeitgenössisches Urteil über Danzis Musik zum „Kuss".

„El Bondocani".

Lambrechts französische Vorlage. Inhaltsangabe. Obligatorische Verwendung des Balletts. Zwei Ensemblescenen im „El Bondocani". Alinens Romanze: „Ich danke seinem Mut mein Leben".

„Iphigenie in Aulis".

Der durch französische Einflüsse veränderte Charakter von Danzis „Iphigenie" im Gegensatz zu Glucks gleichnamiger Oper. Inhaltsangabe. Unterschied in der Scenenanlage bei Danzi und Gluck, zurückzuführen auf französische (Spontinische) Einflüsse. Anklang im Text an Holzbauers „Günther von Schwarzburg". Zeigt die Danzische „Iphigenie" auch in der Musik französische Einflüsse? Zeitgenössische Urteile geben darüber keine Auskunft. Diese Frage beantwortet aus den grossen Opern seines Schülers Poissl.

Drittes Buch: Johann Nepomuk von Poissl.

Erster Teil:

Historisches und Biographisches.

Einleitung 109

Gedruckte Biographien und Urteile über Poissl und seine Opern. Ungedrucktes Aktenmaterial.

Fundorte von Poissls Opern 113

Die deutsche Oper in München während der Epoche Poissl 115

Münchener Opernstatistik. Niedergang der deutschen Oper in München veranlasst durch die italienische Oper. Warnende Stimmen, welche die italienische Oper verurteilen. Allmählicher Aufschwung der deutschen Oper in München.

Poissls erste Opern 121

Poissls Geburt. Wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. „Die Opernprobe" (1806). „Antigonus" (1808). Poissls erstes Zusammentreffen mit C. M. von Weber in München (1811). „Ottaviano in Sicilia" (1812). „Merope" (1812). Gesuch Poissls an den König um Unterstützung zu einer Kunstreise nach Italien und Frankreich. Poissls Gesuch abgelehnt. „Aucassin und Nicolette" (1813).

Seite

Poissls grosse Meisteropern 130

„Athalia“ (1814). Aufführung und Aufnahme in München. Aufführungen und Aufnahme in anderen Städten. Poissl erhält vom König eine jährliche Unterstützung. Poissl erhält für die „Merope“ und „Athalia“ eine Gratifikation von 800 Gulden. — „Der Wettkampf zu Olympia“ (1815). Aufführung und Aufnahme in München. Aufführungen und Aufnahme in anderen Städten. Münchener Betrachtungen über die deutsche Oper. C. M. von Weber über die grosse Oper in seiner Vorbesprechung von Poissls „Wettkampf“. Neue Gesuche Poissls um Geldunterstützung und Erlaubnis zu einer Reise nach Italien. Poissl erhält für den „Wettkampf“ 600 Gulden Gratifikation. Poissl unterbreitet dem König drei neue Bitten.

Poissls erster Aufenthalt in Darmstadt (1816) 141

Die Unterdrückung der Aufführung seiner komischen Oper „Dir wie mir“.

Zweiter Aufenthalt Poissls in Darmstadt (1817) 144

„Nittetis“. Aufführung und Aufnahme in Darmstadt und in anderen Städten.

Poissls Kampf um eine feste Anstellung 145

Neue Gesuche. Poissl Musikreferent der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung. — „La Repressaglia“. Aufführung und Aufnahme in München und Dresden. Poissl erhält eine Erhöhung seiner jährlichen Unterstützung.

Poissl Hofmusik- und Hoftheater-Intendant 151

Poissls kompositorische Tätigkeit nach der „Repressaglia“. Webers „Freischütz“ in München. Aufnahme beim Publikum und bei den Fachmusikern. Weber nimmt mit seiner „Euryanthe“ die Mannheim-Münchener Tradition der grossen deutschen Oper auf und macht Dresden zum Vorort der deutschen Opernbewegung. Poissls Bühnenverein zur Pflege der deutschen Opernproduktion.

Druckfehlerberichtigungen 157

Abkürzungen.

A. M. Z. = Allgemeine Musikalische Zeitung (Rochlitz).

P. A. M. = Personalakten Danzi. Münchener Hoftheaterintendanz.

P. A. K. = Personalakten Danzi. Karlsruher Hoftheaterintendanz.

K. A. M. = Kreis-Archiv München.

P. A. P. M. = Personalakten Poissl im kgl. bayr. Staatsministerium der Finanzen.

Erstes Buch.

Lukas Schubaur.

Erster Teil.

Biographisches und Historisches.

Einleitung.

Von Schubaur ist bis jetzt wenig bekannt geworden. Eine kurze Notiz brachte zum ersten Male Gerber in seinem „Lexikon der Tonkünstler“.[1] Er schreibt:

> „Schubaur“ (- -) Tonkünstler, nach anderen Doktor der Arzeneikunde zu München, hat 1781 die Operette „Melide“ oder „Der Schiffer“ und dann 1783 „Die Dorfdeputierten“ in Musik gesetzt. Letztere erhielt in München so vielen Beifall, dass sie nicht allein im Klavierauszug auf allgemeines Verlangen gestochen wurde, sondern dass sie ihm auch von dem Kurfürsten ein Jahrgehalt von 300 Gulden nebst der Einnahme der zweiten Aufführung derjenigen Opern, so er künftig setzen würde, einbrachte. Ferner die „Treuen Köhler“, im Klavierauszug gestochen 1790. Auch sind noch die Kompositionen folgender Operetten unter diesem Namen bekannt; als: „Rosalia“, „Der Gasthof zu Genua“, „Die Landplagen“ oder „Das blaue Ungeheuer“. Vielleicht sind diese aber von einem anderen Komponisten dieses Namens.“

In der Ausgabe von 1812/14 korrigiert sich Gerber selbst folgendermassen:

> „Schubaur“ (Lukas) – ist nicht Tonkünstler, sondern Doktor der Medizin und bloss Dilettant, wovon sich auch bei näherer Beleuchtung bei seinen „Dorfdeputierten“ Beweise genug finden. Man sehe musikalische Korrespondenz (in der philharmonischen Gesellschaft, Speyer, 1791, S. 281). In dem mailändischen Indice de Spectacoli wurde ihm auch die Komposition der ital. Opera buffa: „Le Jelosie Vilane“ zugeschrieben, welche man 1786 in München aufgeführt hatte. Als Proben einer von ihm geschriebenen Aestethik findet man 1. Das Horn, 2. Georg Benda nnd 3. die pfalzbayerische Schule in Wielands Merkur 1801, April Nr. 3. Die sieben letzten Zeilen seines Artikels im alten Lexikon enthalten lauter Kompositionen von dem folgenden: Joseph Schubert.

Diese neue Notiz merzte einen Fehler aus und brachte eine Menge neuer Unrichtigkeiten hinein. „Melide“ oder „Der Schiffer“ wurde nicht 1781, sondern erst im nächsten Jahre aufgeführt, wie der erhalten gebliebene Theaterzettel[2] beweist, dessen Kopf lautet:

---

[1] 1. Ausgabe, 1790/92.

[2] Theaterzettelband in der Münchener Universitätsbibliothek.

Heute, den 24. September 1772, wird auf der hiesigen Nationalbühne zum ersten Male aufgeführt:

„Melide“ oder „Der Schiffer“

ein Singspiel in 2 Aufzügen aus dem Französischen frei übersetzt.

Die Musik und Uebersetzung ist von Herrn Schubaur.

Von einer Aufführung der italienischen Opera buffa „Le Jelosie Vilane“ wie sie der mailändische „Indice de Spectacoli“ anzeigt, ist nichts bekannt geworden. Vielleicht ist „Le Jelosie Vilane“ nur eine freie Uebersetzung von den „Dorfdeputierten“, die man dem Sinne nach wohl als zutreffend annehmen könnte. Die von Gerber angeführten Proben einer von Schubaur geschriebenen Aesthetik stammen sämtlich von Schubart und finden sich in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.“ [1])

In einer neuen Rubrik unter Schubaur schreibt Gerber in der ersten Ausgabe seines Tonkünstlerlexikons noch:

> „Schubaur (- -) ein Mönch in Niederalteich, hat im Jahre 1781 in dem ersten Bande der Abhandlungen der bayerischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften eine Abhandlung über die Singspiele einrücken lassen. Sollte vielleicht dieser mit dem vorigen (dem Komponisten der „Dorfdeputierten“ und der „treuen Köhler“) die nämliche Person sein?“

In der neuen Auflage von 1812/14 widerruft er diesen letzten Satz und verbessert:

> „Schubaur (. . . .) - der Verfasser der Abhandlung über die Singspiele ist ein Mönch und also eine ganz vom Vorhergehenden (gemeint ist Lukas Schubaur, der Komponist) verschiedene Person.

Wenn man die vielen anderen Fehler berücksichtigt, die das Gerber'sche Lexikon enthält, dann braucht man diesen Beweis nicht gerade als zwingend zu betrachten. Tatsächlich hat man auch bis heute den Aufsatz über die Singspiele dem Komponisten Lukas Schubaur zugeschrieben. Es hat sich jedoch bei näherer Untersuchung herausgestellt, dass Gerber recht hat. Die Abhandlung stammt von einem Benediktiner-Priester Joachim Schuhbauer, der um 1780 Professor der ersten rhetorischen Klassen am Gymnasium zu Amberg war. Es wird später darauf noch zurückzukommen sein.

Am längsten und ausführlichsten hat Lipowsky in seinem bayerischen Künstlerlexikon [2]) über Schubaur geschrieben. Zwar merkt man seinen Ausführungen an, dass sie einem noch lebenden, hochangesehenen Manne in einflussreicher Stellung gelten. Sie sind also mit gewisser Vorsicht zu gebrauchen, zumal auch das einzige Datum, das

[1]) Leipzig 1806.
[2]) München 1811.

Lipowsky angibt, falsch ist. Immerhin muss dieser Aufsatz zusammen mit einem Nekrolog, der im königlich-bayerischen Intelligenzblatt für den Isarkreis am 27. Dezember 1815 erschien, als Unterlage zu einer Biographie dienen, da später nichts mehr über Schubaur geschrieben worden ist. In allen anderen Nachschlagewerken erscheint Lukas Schubaur überhaupt nicht mehr oder es findet sich nur ein kurzer Auszug aus Lipowsky's bayer. Künsterlexikon. Der Nekrolog im bayerischen Intelligenzblatt ist wohl nicht bekannt geworden, weil das Todesjahr Schubaur's bis heute offen geblieben ist.

Andere Münchener Zeitungen, Wochen- und Monatsschriften bringen nur hier und da einmal eine kürzere Notiz über die Aufführung irgend eines Werkes von ihm. Wird in auswärtigen Blättern oder in Fachzeitschriften über eine Aufführung der „Dorfdeputierten" gesprochen, so finden höchstens die ausübenden Sänger und Sängerinnen eine Berücksichtigung. Man muss sich darüber um so mehr wundern, wenn man bedenkt, dass der Erfolg der „Dorfdeputierten" nur durch den der „Zauberflöte" und des „Freischütz" überboten wurde. Vielleicht mag auch der Umstand daran Schuld sein, dass Schubaur in erster Linie Arzt und im Nebenamt erst Komponist war, dass er also nicht so viel zu schaffen vermochte, als wenn er nur Musiker gewesen wäre. Zünftige Musiker mögen ihn auch wegen seiner an manchen Stellen etwas schwerfälligen Formgestaltung und fehlerhaften Satztechnik nicht zu den ihrigen gezählt haben, wie das oben angeführte Urteil Gerber's beweist [1]), obgleich die gerügten Mängel an Schubaur's Opern in keinem Verhältnis zu ihrem Wert und ihrer Bedeutung stehen, die ihnen für die Entwicklung der deutschen Oper zukommt. Ein eigentliches, zeitgenössisches Urteil hat sich über ihn also nicht bilden können.

Schubaur war für den Zeitraum, der lediglich den Musikhistoriker interessiert — also bis zum Jahre 1786, dem Erscheinungsjahr seiner letzten Oper — nur Privatmann. Personalakten bestehen über ihn deshalb nicht. Nicht einmal in den Hofzahlamtsrechnungen und Theaterakten ist sein Name zu finden, trotzdem von verschiedenen Seiten behauptet wird, dass Schubaur aus Anlass des grossen Erfolges der „Dorfdeputierten" vom Kurfürsten Karl Theodor einen Ehrensold bezog. — Alle von Lipowsky gemachten Angaben wurden nachgeprüft, doch meistens ohne den gewünschten Erfolg. Nur sein Geburtsjahr und der Tag seiner Taufe konnten aus dem Kirchenbuche genau ermittelt werden.

Das allgemeine rege Interesse an Kunst und Wissenschaft, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Neuem einsetzt, macht es nötig, das künstlerische Schaffen

[1]) Siehe S. 3.

einzelner Männer von nun ab ganz besonders im Zusammenhang mit der Zeitströmung und mit ihrer näheren Umgebung zu behandeln, weil von nun ab der Künstler mehr denn je zum Dolmetscher des Empfindens der Menge, der öffentlichen Meinung zu werden scheint. Das bedeutet für die vorliegende Arbeit in erster Linie eine genaue Kenntnis der Münchener Musik- und Theaterkultur in dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das hierzu nötige gedruckte Material weist noch grosse Lücken auf. Die von Rudhardt geschriebene „Geschichte der Oper am Hofe zu München“ [1]) reicht nur bis zum Jahre 1786 und berührt die Bestrebungen des deutschen Singspiels gar nicht. Grandaurs „Chronik des Hof- und Nationaltheaters zu München“ [2]) bietet nicht viel mehr als eine ausgeführte Statistik, die man, obwohl nicht immer ganz zuverlässig, doch nicht entbehren kann. Legband's „Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert“ [3]) bewältigt nicht im entferntesten Masse den Stoff, der im mächtigen Aktenbündel im Münchener Kreisarchiv aufbewahrt ist. Der kurze Abschnitt über die deutschen Singspiele in München ist durchaus unklar und unzureichend. Doch befindet sich am Schlusse des Werkes ein bis auf einige Ungenauigkeiten richtiges und vollständiges Verzeichnis der vom Jahre 1775 bis 1800 in München aufgeführten Dramen, Lustspiele, Possen, Opern und Singspiele, sodass dieser Band immerhin zu verwerten ist. Ganz zu schweigen ist natürlich von populären Darstellungen dieser Art, wie die von Max Leythäuser, „Die Scheinwelt und ihre Schicksale, eine 127 jährige Historie der Münchener königlichen Theater“. (München 1893) und der grossen, dickleibigen „illustrierten Geschichte der Stadt München“ von Ferdinand Kronegg (München 1901).

Sehr zu bedauern ist es, dass von einer Münchener Dissertation [4]), die Peter Winter als Opernkomponist behandelt, nur der kleine schwache biographische Teil erschienen ist. Peter Winter war von 1778 bis zu seinem Tode im Jahre 1825 Hofkapellmeister in München; also gerade zu der Zeit, die für diese Arbeit in Betracht kommt. Eine Fortsetzung zu Rudhardt's „Geschichte der Oper am Hofe zu München“ bereitet seit langem Max Zenger vor; sie soll demnächst erscheinen. — Abgesehen von einigen kleineren Spezialstudien, die Schubaur und seine Zeit nicht direkt berühren, und die später im Laufe der Darstellung berücksichtigt werden sollen, wäre das in gedruckten Werken vorliegende

[1]) München 1865.
[2]) München 1878.
[3]) München 1901/4.
[4]) Victor Frensdorf: Peter Winter als Opernkomponist. Münchener Dissertation, 1908.

Material vollständig erschöpft. Zur weiteren Vertiefung in die damaligen Münchener Theaterverhältnisse wurden Berichte und Aufsätze in Münchener Tageszeitungen. Wochen- und Monatsschriften, wie die „Münchener gelehrte Zeitung“, das „Münchener Intelligenzblatt“, die „Pfalz-bayerische Muse“, der „Dramatische Censor“, der „Zuschauer in Bayern“, „Westenrider's Theaterkritiken“ und die Theaterakten des Münchener Kreisarchivs herangezogen. —

Fundorte der Schubaurschen Opern.

Von den vier Singspielen, die Schubaur nachweislich für die Münchener Bühne geschrieben hat, „Melide", „Die Dorfdeputierten", „Das Lustlager" und „Die treuen Köhler", sind nur das zweite und das vierte erhalten geblieben; die beiden anderen sind als verloren, oder bis jetzt als unauffindbar zu betrachten.

Eitner verzeichnet in seinem Quellenlexikon je eine Partitur der „Dorfdeputierten" als in München und Berlin vorhanden. Doch hat sich herausgestellt, dass die Berliner Partitur nicht die Partitur von Schubaur, sondern die von Ernst Wilhelm Wolf ist. Die Münchener Partitur ist zwar im Katalog des Opernarchivs verzeichnet, aber in der Bibliothek nicht aufzufinden.

Zu vorliegender Arbeit wurde das Mannheimer Partiturexemplar benutzt, das wohl überhaupt die einzige Partitur ist, die von Schubaurs Werken übrig geblieben ist. Ein handschriftlicher Klavierauszug von Schubaurs „Dorfdeputierten" befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin. Von den „treuen Köhlern" ist nach den Bibliothekskatalogen nur noch der gestochene Klavierauszug in der Dresdener Bibliothek vorhanden. Die von Walter in seinem „Mannheimer Theater-Archiv" [1]) angezeigte Partitur der „treuen Köhler" ist nur ein handschriftlicher Auszug der Singstimmen und des Basses.

Eitner führt noch ein Singspiel „Tamaro" an, das in der bischöflichen Privatbibliothek in Regensburg sein soll. Doch hat sich auch diese Notiz als ein Irrtum herausgestellt. [2]) Auch sind keine Beweise vorhanden, dass Schubaur diese Oper, wie eine andere „Pyrrhus und Polyxene", die der Nekrolog in dem Intelligenzblatt für den Isarkreis verzeichnet, überhaupt komponiert hat. Sie sind daher beide im Text ganz unberücksichtigt geblieben.

[1]) Mannheim 1899.
[2]) Mitteilung des Bibliothekars Dr. Weinmann in Regensburg.

Die Wurzeln der deutschen Opernbewegung in München sind im Mannheimer Boden zu suchen. Zwar hatte man auch in München von 1771 ab wie in allen anderen grösseren Städten und Residenzen das deutsche Singspiel, in erster Linie das ins Deutsche übersetzte Singspiel gepflegt. Im Winter 1771/1772 war zum ersten Mal eine Oper in deutscher Sprache, Piccinis „Fischermädchen", auf dem Spielplan erschienen [1]). Da dieser Versuch den vollen Beifall des Publikums erhalten hatte, folgten bald andere übersetzte und auch original-deutsche nach. Im Jahre 1775 gab man „Lottchen am Hofe" von Hiller, „Die Freundschaft auf der Probe" von Gretry, „Der Kapellmeister" von Cimarosa. 1776: „Der Hufschmied" von Philidor und „Die beiden Geizigen" von Gretry. 1778: „Sylvain", „Der prächtige Freigebige", „Der Freund vom Hause", „Lucile" und „Zemire und Azor" von Gretry, von Gossec „Anton und Antoinette" [2]). Doch waren diese Bestrebungen durchaus privater Natur. Dies änderte sich mit dem Jahre 1778, als der Kurfürst von der Pfalz, Karl Theodor, nach dem Aussterben der bayerischen Linie vertragsmässig seine Residenz von Mannheim nach München verlegen musste.

Karl Theodor war einer der ersten Regenten, welche die Anläufe zu einer nationalen deutschen Oper tatkräftig unterstützten. Schon 1775 trug er sich mit dem Gedanken, an seinem Hofe die „ausländischen musikalischen Spektakel abzuschaffen und nur noch grosse deutsche Singspiele mit vaterländischen Sujets aufführen zu lassen" [3]). Holzbauer's „Günther von Schwarzburg" und die Aufführung der „Alceste" von Wieland-Schweitzer waren die nächste Folge davon. Eine von ihm 1775 ins Leben gerufene deutsche Singschule sollte die deutsche Bühne mit ordentlich ausgebildeten Sängern versorgen, um dem Hauptübel abzuhelfen, das anfangs eine grössere Verbreitung des deutschen Operngedankens zu verhindern schien. Als der Kurfürst 1777 Theobald Marchand durch ein Patent zum Hoftheaterdirektor der kurfürstlich deutschen Schaubühne ernannte [4]), stand einer selbständigen Entwicklung der deutschen Oper am kurfürstlichen Hofe nichts mehr im Wege. Auch die erwähnte

[1]) Grandaur: Chronik.
[2]) Legband: a. a. O. III. Teil, statistisches Verzeichnis.
[3]) Pichler: Chronik des Mannheimer Nationaltheaters. (S. 11)
[4]) Pichler: a. a. O.

Uebersiedelung Karl Theodors nach München konnte diese Hoffnung nicht zu nichte machen, da der Kurfürst mit seinem Hofstaat zusammen auch die Schauspieler, Sänger und sein berühmtes Orchester und mit diesen allen die Mannheimer Traditionen nach München verpflanzte. Das Publikum, das durch Annahme oder Ablehnung die Operproduktion fördern oder unterbinden konnte und auf diese Weise ein bedeutender Faktor bei der Ausführung des neuen deutschen Operngedankens bildete, war allerdings ein anderes. Man könnte es in drei Klassen einteilen. Die erste bestand aus dem Adel und den Hofbeamten. Da diese noch ganz in französischem Geschmack erzogen waren, so konnte man von vorn herein annehmen, dass eine deutsche Oper niemals Gnade vor ihren Augen und Ohren finden würde. Die andere Klasse bildete die Münchener Künstler- und Gelehrtenwelt, die es sich zur nationalen Pflicht machte, jede deutsche Bestrebung zu unterstützen. Das übrige Publikum bestand aus Leuten, die ganz ihrer Natur entsprechend, mehr Vergnügen an derben und rohen Spässen, an Marionetten, Schattenspielen, Seiltänzern und anderen Gauklern fanden,[1]) als an feinen Dialogen, und die sich von jeher unfähig gezeigt hatten, eine höhere Theaterkultur aufzunehmen. Wenn diese Klasse des Publikums im Laufe der Zeit das Repertoire manchmal auch auf ein bedenkliches Niveau herabschraubte, so konnte man bei dem besseren Teile des Publikums nur eine um so grössere Hingabe an den idealen Zweck der deutschen Bühne beobachten, die in verschiedenen Streitschriften gegen die Verbildung des Geschmacks zum Ausdruck kam. Einige später angeführte Beispiele sollen dies deutlich beweisen.

Theobald Marchand blieb auch für München Direktor des Hoftheaters, das unter dem Titel einer „National-Schaubühne“ am 6. Oktober 1778 seine Vorstellungen im alten Opernhause begann.[2]) Die grosse italienische Oper hatte der Kurfürst zwar auch in München, wohl lediglich aus Repräsentationsrücksichten, wieder eröffnen lassen, doch konzentrierte sich das Interesse in der Hauptsache auf die deutsche Bühne, da die italienische Oper nur während des Karnevals oder bei besonderen festlichen Gelegenheiten und stets nur vor einem geladenen Publikum spielte.[3]) Ein Blick auf den Spielplan genügt, um zu sehen, dass Marchand in erster Linie französische Komponisten berücksichtigte. Gretry war mit „Zemir und Azor“, dem „Rosenmädchen von Salency“, „Silvain“, dem „prächtigen Freigebigen“, „Lucile“, den „beiden Geizigen“, dem „Freunde vom Hause“ vertreten. Monsigny mit dem

[1]) „Reise durch den bayer. Kreis.“ Salzburg und Leipzig 1784, S. 225.
[2]) Grandaur: a. a. O.
[3]) Grandaur: a. a. O.

„Deserteur", „Röschen und Colas", der „schönen Arsene", „König und Pächter" und „Felix" oder der „Findling"; Philidor mit dem „Hufschmied", „verstellten Gärtner", dem „Zauberer" oder die „unvermittelte Zusammenkunft", „Don Juan" und dem „Holzhauer"; Dezèdes mit „Julie" und den „drei Pächtern"; Gossec mit „Anton und Antoinette"; in zweiter Linie kamen die Italiener Piccini, Paesiello, Sacchini, Guglielmi, Prati, Salieri und Sarti, und an letzter Stelle standen vereinzelt einige Deutsche mit wenigen Aufführungsziffern. Gluck mit „Pilgrime aus Mecca" (La rencontre imprévue 1774), Vogler mit dem „Kaufmann aus Smyrna", André mit seinem „Töpfer", Benda mit den „drei Wünschen" und Hiller mit „Heinrich IV." oder „die Jagd". [1]) Diese anscheinende Zurücksetzung deutscher Komponisten betrachteten einige nationale Heisssporne als Verrat und suchten durch Wort und Schrift jeden fremdländischen Einfluss von der deutschen Bühne zu verbannen. Marchand war gewiss in einer schwierigen Lage; das deutsche Singspiel um 1780 konnte sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen, in keiner Beziehung mit dem französischen messen, und der Schreiber des Nekrologs für den Münchener Theaterdirektor hatte nicht so ganz Unrecht, wenn er behauptete:

> „Die französischen Singspiele, diese lieblichen Kinder des Witzes und der anmutigen Kunstlaune, wurden von ihm (Marchand) zuerst mit all dem Geiste, der sie charakterisiert, auf die deutsche Bühne gebracht, und wer immer diese Vorstellungen sah, muss mit Verachtung auf all die elenden deutschen Produkte herabsehen, die dermalen, mit oder ohne Mozartsche Musik, unter dem Namen von Singspielen das deutsche Theater verunehrten." [2])

Das fremde, ausländische Singspiel überwog also in den ersten Jahren von Marchands Direktionstätigkeit. Um so bemerkenswerter erscheint daher die Aufführung einer grossen deutschen Oper in München, der Wieland-Schweitzer'schen „Alceste", die 1779 auf der (eigentlich italienischen) Hofopernbühne erfolgte. Ein Mitarbeiter des „Zuschauers in Bayern" schreibt darüber einen interessanten Bericht, [3]) der über den damaligen Geschmack des Münchener Theaterpublikums in Bezug auf die deutsche Oper sehr gut orientiert:

> „Es ist ein allgemeiner Fehler der deutschen Nation, dass sie die Werke der Ausländer bis an die Sterne erhebt und ihre eigenen verachtet. Doch haben einige Bayern hierin einen besonderen Vorzug: sie werden bis zur Betäubung entzücket, wenn sie irgend den Namen eines Italieners oder Franzosen hören. Viele haben eine grosse Aehnlichkeit mit dem Affengeschlecht, indem sie jede ausländische Torheit pünktlich nachahmen und sich dadurch gross dünken, dass sie unter Inländern ausländische Narren sind.

[1]) Legband: a. a. O. III. Teil.

[2]) Kurpfalzbayr. Regierungs- und Intelligenzblatt vom 13. Dezember 1800.

[3]) I. Band S. 73 -86.

Ich war in einer Gesellschaft witziger Personen: man sprach Verschiedenes — nichts Bedeutendes: so wie es in derlei Gesellschaften zu geschehen pflegt. Endlich kam auch die Rede auf die Oper. „Mir gefiel sie gar nicht", sagte die alte Dame, „es ist so etwas Steifes, Albernes in unserer Sprache, das in der Musik sehr missklinget." „Ja, Seine Gnaden", widersetzte ein gepuderter Abbé mit Verbeugung, „ich habe sie auch noch von niemand loben hören." „Die italienische Sprache ist allein für die Tonkunst gemacht", schrie der junge Herr von achtzehn Jahren. „Und ich bin für die französische", zwitscherte das Fräulein. Ich schwieg, meinem Gelübde gemäss, weder einem Frauenzimmer, weder einem Gecken, noch einem Soldaten jemals in meinem Leben zu widersprechen. Indessen gaben mir diese Gedanken Anlass, dass ich den darauffolgenden Mittwoch selbst hineinging."

Es folgt dann eine kulturhistorisch sehr interessante Beschreibung der Schwierigkeiten eines Theaterbesuches und eine Schilderung des Publikums, das drei Stunden vor Anfang der Vorstellung die Eingänge umlagert und sich die Zeit mit allerhand rohen Spässen vertreibt. Nach einer Inhaltsangabe der Oper beginnt der Schreiber mit seiner Kritik. Mit Wielands Text ist er nicht ganz einverstanden: er habe ihn nicht in seiner Grösse gesehen: die Leidenschaften seien zu gedehnt, die Charaktere verfehlt und die Versifikation mittelmässig. Schweitzers Musik dagegen besitze ungemeine Schönheiten, obgleich sie im Ganzen kein harmonisches Ganzes auszumachen scheine. Sie sei oft zu kunstvoll, um natürlich zu sein. Das grösste Verdienst um die Aufführung und um den empfangenen Eindruck aber hätten die Sänger. „kurz — Wieland hat uns kein heroisches Singspiel geliefert. Schweitzer zeigte oft mehr Kunst als Natur — unsere Schauspieler aber verbesserten beide." Von dem Eindruck, den die Oper auf das Publikum machte, schreibt er:

„Indessen — bis das Ballet seinen Anfang nahm, hatte ich Zeit, meine Mitbürger zu betrachten. Wenige wischten sich die Tränen ab — aber die meisten ihre breiten Gesichter, rissen das Maul auf — und klagten über die Langeweile und üble Verdauung. Vor mir sass ein dicker Priester und ein paar Bürger. Sie unterhielten sich mit einer grossen Flasche Bier und labten mit diesem herzerquickenden Saft ihre trockenen Seelen — ihre Mägen aber trösteten sie mit einem grossen geräucherten Schinken. Leute von feinerer Lebensart tranken Wein, die Frauenzimmer nahmen Erfrischungen und naschten Zuckerwerk — die jungen Herren aber scherzten inzwischen, warfen mit Kastanien und trieben andere Zierlichkeiten. Aus diesem sah ich also, dass feinere Empfindungen und sanftere Eigenschaften wenig auf die Seelen meiner Landsleute wirkten — sie lieben mehr die wilden Ergötzungen, und nur die tobenden Leidenschaften machen einen Eindruck, welche alle ihre Sinne stürmen und die Seele mit einem lärmenden Getöse und heftigen Erschütterungen aus dem Schlaf wecken. Was mag wohl die Ursache dieser Unempfindlichkeit sein? Ist es vielleicht ein Nationalfehler? Das Klima hat doch einen mächtigen Einfluss auf den Körperbau, welcher die Maschine der Seele ist: unsere Körper sind meistens nicht so geschmeidig, wie jene der Weinländer. Oder tragen die

dicken Säfte des guten Bieres etwas bei, welche die Fibern mit einer zähen Feuchtigkeit umwickeln — ihnen vieles von der Schnellkraft benehmend und sie also zu feinen und raschen Empfindungen untauglich machen? Mir scheint, dass die Erziehung die meiste Schuld habe: denn diese ist meistens mechanisch — arbeitet nicht an der Ausbildung der Seele, sondern bemüht sich nur den Körper zu bilden."

Nach einer Beschreibung des Balletts schliesst der Verfasser mit folgendem:

„Ich ging nach Hause. Meine Gedanken umwimmelten meine Seele, wie mich die Menschen. Stürmische Leidenschaften brausten durch mein Herz. Doch freute ich mich mit patriotischer Freude, dass ich einmal eine Oper in meiner Muttersprache gehört hatte, welche schön war, ohne aus Italien mit deutschem Gelde erkaufet zu sein. - "

Solche Stimmen aus Künstler- und Gelehrtenkreisen blieben von nun ab keine Seltenheiten mehr. Es konnte keine italienische oder französische Oper in den Wochen- und Monatsschriften besprochen werden, an die sich nicht ein ungeduldiges Verlangen nach der nationalen deutschen Oper knüpfte. Die literarischen Zeitschriften, die den Kampf gegen die Aufführung ausländischer Opern führten, hatten es nicht leicht, da sie nach zwei Seiten zu kämpfen hatten. Bald wurde von ihnen die französische und bald die italienische Oper angegriffen und bald die Musik und bald das Libretto. Dass sie in diesem Kampfe nicht immer ganz objektiv blieben, konnte man ihnen nicht verargen, da sie sich in der Zeit des erwachenden Nationalbewusstseins zu sehr von patriotischen Gefühlen und Gedanken leiten liessen.

Immerhin konnte man sich solche einseitigen und ungerechten Kritiken gefallen lassen, weil sie einer guten Sache dienten. Leider blieb es nicht immer bei nationalen Bedenken. Aus einigen Stimmen las man deutlich, dass es manchen Kritikern an dem nötigen Kunstverständnis fehlte, wie der erste Teil des „Freundschaftlichen Briefes an die Schauspieler in München" [1]) von dem angesehenen Professor Strobl beweist. Trotzdem dieser zu den literarisch gebildetsten und aufgeklärtesten Männern Münchens gehörte, konnte er doch kein höheres Verhältnis zum Theater gewinnen, als in ihm in erster Linie eine Erziehungsanstalt für junge Leute zu erblicken. Das Theater schlechtweg als Moralanstalt anzusehen, war bekanntlich ein Zug der damaligen Zeit und deshalb für München keine besondere Erscheinung. Es würde sich daher erübrigen, näher darauf einzugehen, wenn nicht später ein Singspiel von Schubaur aus solchen Erwägungen heraus zu Fall gekommen wäre.

Die Aufführung von Winters Singspiel „Helena und Paris" hatte die sittliche Entrüstung des genannten Professors erregt. Seine Philippika gegen die Schauspieler und Sänger beginnt mit folgenden Worten:

[1]) München 1782.

„Ihr sollt uns dreimal die Woche die Wahrheit sagen, unsere Fehler rügen, unserer Torheiten spotten, ihr sollt lebendige, wirkende Beispiele gesellschaftlicher Tugenden, wahrer Geistesgrösse, belohnter Verdienste, bestrafter Laster durch die Macht eurer Kunst in unsere Herzen prägen, dies ist euer Berufsgeschäft und eure Pflicht, vermöge des stillschweigenden Vertrags zwischen uns und euch. Es ist ein Vertrag, der in aller Gültigkeit besteht und ein jedes Mitglied der Gesellschaft hat das Recht, euch zu dessen Erfüllung zu ermahnen und dessen Uebertretung zu rügen; denn wir haben unsererseits auch Obliegenheiten gegen euch vermöge dieses Vertrages: nämlich, euch zu ernähren als Priester der Wahrheit und des guten Geschmacks und euch zu schätzen unter uns als mitwirkende Teile zum besten des Ganzen."

Die Schauspieler sollen Verbesserer der Sitten sein und Lehrer des moralisch Guten und Schönen. „Tage durcharbeiten, Nächte in Denken durchwachen, um den hohen Zweck eurer Kunst – Besserung der Menschen – zu erreichen. Ohne diesen Zweck ist jede Kunst und Wissenschaft Gaukelspiel." Strobl meint, die Schauspieler hätten in der menschlichen Gesellschaft keine Existenzberechtigung, weil sie keine wahre Kunst böten und daher nur Müssiggänger wären. „Ein jeder Müssiggänger ist dem Staate nicht nur unnütz, sondern schädlich." Er erwartet vom Schauspieler und dem Theater nichts geringeres, als eine „gute Revolution des Geistes und der Sitten der Völker". Er verlangt eine polizeiliche Aufsicht über das Repertoire und will nur solche Stücke aufgeführt sehen, bei welchen die Eltern zu den Kindern sagen könnten: „Sehet, so leidet oft die Tugend durch die Verfolgung des Lasters, aber gebet acht, die Vorsehung lässt sie nicht ganz sinken oder mit Triumph . . . ." Dann kommt er endlich auf das Winter'sche Singspiel zu sprechen, das seinen Protest veranlasst hat. Seine teils berechtigten, teils philiströsen Ausführungen verdienen, da sie charakteristisch für ihre Zeit sind, wörtlich wiedergegeben zu werden:

„Erbärmlicher ward auf unserer Schaubühne (auch ob sie mit dem Titel eines Nationaltheaters prangte) noch nichts aufgeführt als dies euer (wie es scheint) Herz- und Leibstückchen, genannt: „Helena und Paris."

Ein junger Lappe, der sich einen Helden nennt, der aber weder Mann noch Weib, weder Hund noch Mensch ist, kommt mit Schiffen übers Meer, um einem anderen Lappen, der sich auch einen Helden nennt, aber ganz im Geschmack eines modernen Fuhrmanns geschildert ist, seine Braut zu entführen. Diese Braut, eine ungezogene Dirne, die den Namen einer Königin bekleckst, will sich gern entführen lassen, will wieder nicht – will – will nicht. Bis endlich Amor (der hier wie ein Hundsjunge paradiert) nach langem, langem Gegengeschwätz und Gestanz und Geleier und Gesinge dem Spiel ein Ende macht, und die Dirne dem fremden, wollüstigen Knaben zuwirft, worauf dann der Heldenbräutigam flucht wie ein Sänftenträger und sich heimpackt."

Strobl will die Schauspieler nicht nach dem moralischen Zweck dieses Schauspieles fragen, denn sie müssten sich schämen, ihm zu antworten:

„Wollt ihr mir etwa euer gewöhnliches Sprüchelchen entgegenstellen, dass man nämlich bei einem Singspiel mehr auf die Musik als auf die Poesie merken müsse und dass die Musik sehr schön sei?

Ihr könnt schön nennen, was euch beliebt; wir aber halten dafür, dass die Schönheit einer Musik beim Singspiel im wahren Ausdruck der Empfindungen, die der Dichter angibt, besteht und solchem nach glauben wir, dass die Musik nicht schön sein kann, wenn das, was sie ausdrücken soll, nicht schön ist, oder es mag an sich eine gute Musik sein, aber sie wirkt nichts in uns, ist nur Ohrenkitzel. Auch glauben wir, dass Einfachheit eine der besten Eigenschaften der Musik sei. In keiner Kunst gibt die Natur diesen Grundsatz deutlicher an als in dieser. Dem Empfindsamen wird ein mit Geschmack gesetztes vierstimmiges Tonstück besser behagen als ein volles rauschendes. Eine Arie, die unser Herz rühren soll, kann nicht leicht zu simpel gesetzt sein; wir können also unmöglich die Arie schön nennen, in welcher die Singstimme mehr zu begleiten als zu dominieren scheint und in welcher alle nur möglichen Blasinstrumente in ganz kurzen abgebrochenen Gängen und Passagen abwechselnd mit einander zertieren. Dies ist Gaukelei!

Auch halten wir für eine notwendige Eigenschaft einer guten Musik die Originalität der Melodie. Wir wissen zwar, wie erschöpft die Erfindungsquellen in dieser Kunst sind und dass man oft ohne Wissen und Vorsatz einen alten Gedanken erhascht; der Kenner aber unterscheidet unwissentliche Zusammentreffung und bedächtlichen Diebstahl sehr leicht von einander. Im letzten Falle sucht man den erborgten Gedanken aufzuputzen und durch eine künstliche Harmonie unkenntlich zu machen.

Und wenn ein Tonkünstler einen Gedanken, der ihm gefällt, einige hundert Takte hindurch immer herumzerrt und stürzt und wendet und ihn nicht eher fahren lässt, als bis er zum Ekel geworden ist, so können wir ihm unseren Beifall nicht geben, wennschon aus Logen und Parterre geschrieen wird: „Das ist schön! Das ist künstlich!“

Ueberhaupt kann ein Tonkünstler uns nicht verübeln, dass wir von seinem Geschmack und von seinen Empfindungen nicht die beste Meinung pflegen, wenn er nichts als monströse Cruditäten zu bearbeiten wählt. So dachten wir schon bei „Leonardo und Blandine“, bei „Armida“ [1]) und nun gar bei diesem tragi-komi-romantinensensibalischen „Helena und Paris“.

Wenn denn ein gutes teutsches Liedchen, von einem — teutschen Meister gesetzt, auf unserm teutschen Nationaltheater nicht gesungen werden kann, in Gottes Namen! so gebe man uns nur die französischen Operettchen so oft man will. Sie behagen uns tausendmal besser: denn hie und da gibt es doch mal eine ländliche Scene, die uns interessiert, ja manchmal gar, wie in den „drei Pächtern“, bis zu Freudentränen rührt.

Wenn man auch den Grundsatz hat, den man vielen Tonsetzern aus der welschen Schule anmerkt, dass nämlich der

[1]) „Diese zwei unreifen Geniekinder verschwanden schnell von unserer Schaubühne, gleichsam als hätte sich die ganze Gevatterschaft der Geburt geschämt.“ (Beide Opern von Winter).

unsinnigste Text der Musik am vorteilhaftesten sei, so sehen wir lieber, dass er Symphonien und Konzerte schrieb, als für unsere Bühne. Wir nehmen diesen unseren Wunsch nicht eher zurück, als bis er uns durch die Bearbeitung einer Weisseschen oder anderen teutschen Operette überzeugt haben wird, dass er wirklich seinen Weg zu unserem Herzen durch Wahrheit und Simplicität zu finden trachtet.

Wir würden uns bei diesem Qark[1]) nicht so lange aufgehalten haben, wenn ihr nicht damit so gross getan hättet; dass ihr das Schlechte oft gut nennt und das gute schlecht, das wissen wir schon lange; aber das ihr gerade das Allererbärmlichste für etwas ausserordentlich Gutes ausgebt, das befremdet uns."

Strobl kommt dann wieder auf die Wahl der Stücke und auf das Thema: „Die Schaubühne als moralische Anstalt" und auf das Nationale der Bühne zu sprechen und schliesst nach Wiederholung einiger schon ausgeführter Klagen mit der Bitte, seinen Brief nicht übel zu deuten. —

Es interessiert hier nicht, zu untersuchen, in wie weit Strobls Kritik in Bezug auf Winters Oper „Paris und Helena" berechtigt war. Wichtiger ist die Feststellung der Tatsache, die auch in späteren ästhetischen Abhandlungen über die Oper immer wieder hervorgehoben wird, dass der Deutsche im Gegensatz zu den Italienern in der Oper vor allem das Drama betont wissen will und sich aus diesem Grunde lieber die französische Oper gefallen lässt, die von jeher diese Forderung erfüllt hatte[2]). Trotz dieses, zwar versteckten, Ausblicks auf die Möglichkeit, zu einem nationalen Opernkunstwerk zu gelangen, musste dieser engherzige Protest Strobls, ganz einerlei, ob gerecht oder ungerecht, bei der der damaligen Lage der deutschen Oper wenig ermutigend für die ausübenden wie für die schaffende Künstler sein. —

Es blieb jedoch nicht bei negativen Kritiken dieser Art. Dass man auch auf positive Weise der deutschen Oper auf-

[1]) „Warum lässt mann dergleichen fiore del parnasso italiano nicht in ihrer eigenen Farbe? Es werden ja noch hier und da prächtige Schaubühnen mit ziemlichen Kosten zu dem edlen Zweck unterhalten, damit ein welscher Dichterling und Maestro jährlich einmal ihre Notdurft darauf verrichten können. Es ist in allem Ernst sehr löblich, dass man dem dramatischen Unsinn eine besondere Bühne bestimmt, aber man solle auch strenge darauf halten dass ein gutes Nationaltheater damit nicht verunreinigt wird; wer weiss ob sich nicht am Ende gar noch solche teuren Trillerkapaunen einschleichen würden."

[2]) Diese Erkenntnis ging mit dem wachsenden Verständnis für das literarische Drama, das durch Lessings Dramaturgie und die Uebersetzung Shakespearescher Dramen geweckt worden war, Hand in Hand. Wäre sie schon früher, als Gluck seine Reformopern, die eben in erster Linie den dramatisch Text betrafen, zu schreiben begonnen hatte, allgemein verbreitet gewesen, dann hätte er wohl nicht nötig gehabt, sich gerade nach Frankreich zu wenden, wo er ein Verständnis für seine Reformen voraussetzen konnte.

helfen wollte, zeigt ein Aufsatz von Joachim Schuhbauer [1]) „Ueber die Singspiele", der im 1. Bande der „Abhandelungen der bayerischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften" [2]) erschien. Es ist auch eine Streitschrift wider die italienische Oper in Deutschland und vertritt mit aller Entschiedenheit die dramatische Natur der Oper. Nach einer weit ausholenden Einleitung über den grossen Aufschwung der Musik in Deutschland und besonders der Singspiele durch Karl Theodor's kräftige Unterstützung des deutschen Operngedankens, beginnt Schuhbauer seine Untersuchungen mit der Darlegung des Beweises, dass die Musik im Drama nicht nur berechtigt, sondern sogar notwendig ist, da die Töne wie die Gebärden die eigentliche Sprache der Empfindungen sind, die im Drama doch gerade zum Ausdruck gebracht werden sollen.

Nur wer sich an die willkürlich angenommenen, mechanischen Schulregeln des Theaters hält, kann auf den lächerlichen Gedanken verfallen, Singspiele wären gar nicht dazu gemacht, den gemeinsamen Zweck der Dramatik zu erreichen. „Ihre handelnden Personen, indem sie wider aller Welt ewigen Gebrauch immer nur singend auftreten, und am Ende oft gar im Gesange dahinsterben, scheint nach der Kritik dieser gelehrten Sonderlinge aller Wahrscheinlichkeit gänzlich zu widersprechen, das Geheimnis der Nachahmung jedem Zuhörer aufzudecken und dadurch die zwei stärksten Grundsätze des Theaters, Interesse und Illusion, vollends einzureissen."

Schuhbauer widerspricht dem, denn

1.) Man könnte es als eine sehr wahrscheinliche Möglichkeit annehmen, „dass sich in der Schöpfung irgendwo Menschen befänden, bei welchen entweder aus der Natur ihrer Landessprache oder vom feineren Gefühl ihrer Herzen, oder aus einer je beliebigen Ursache die ganz besondere Gewohnheit entsprang, dass sie, wo nicht alle ihre gesellschaftlichen Gespräche, doch die heftigeren Ausdrücke ihrer Leidenschaften immer mit innigster Empfindung in angemessenen Melodieen heraussingen".

[1]) Dieser Joachim Schuhbauer, Benediktiner Mönch aus Niederalteich, wurde lange Zeit und wird noch jetzt von manchen Musikhistorikern mit Lukas Schubaur, dem Komponisten, verwechselt. Fetis gibt unter dem Kopf Schuchbaur eine ausführliche Notiz über ihn. Ausserdem findet sich in der Bücheranzeige des „Münchener Intelligenzblattes" vom 20. Juli 1782 eine Besprechung, aus der unzweifelhaft hervorgeht, dass Joachim Schuhbauer und Lukas Schubaur zwei verschiedene Personen waren: „Gegenstände zur öffentlichen Prüfung der ersten rhetorischen Klasse nach dem gnädigst anbefohlenen Plane erklärt von Prof. Joachim Schuhbauer, Benedictiner aus Niederalteich. Mit Bewilligung der churfürstlichen Localkommission. Amberg, bei Johann Georg Koch, 1782 in gr. 8. 1½ Bogen." Ebenso sehe man die Nummer vom 19. Oktober 1782.

[2]) München 1781.

Aber diese Hypothese ist nicht einmal nötig, denn

2.) die Musik liegt mit der natürlichen Richtung schon in der alltäglichen Mundart jeder Nation: und man hat eben gar keine schulgerechten Ohren dazu nötig, um in jedem gesellschaftlichen Gespräche, in jedem menschlichen Ausdrucke eine Art von simpelstem Gesange und eine unverkünstelte Abwechslung der Töne zu bemerken.

„Tonleere Worte, sowie sie ohne Empfindung in der Vernunft entstehen, erklären unsere Gedanken immer ganz ohne Leidenschaft; sie wirken mit Unterricht und Beweisen auf den Verstand. Aber gewinnen, rühren und überreden werden sie, wenn man sich nicht wenigst die gehörigen Töne dazu einbildet, nimmermehr. Die Töne sind wie die Gebärden die eigentliche Sprache der Empfindungen, und die deutlichsten Organe des Herzens und der Seele. In Tönen und Gebärden verstehen sich wie in einer anderen gemeinsamen Sprache alle Nationen der Welt. Dieser Ausdrücke bediente sich die Menschheit, wenn der Mensch keine Worte hat, oder ihre willkürliche Bedeutung nicht einsieht."

Dann weist Schuhbauer nach, dass erst Wort und Musik zusammen den denklich tiefsten Eindruck machen, wofür er zum Beweis die Tragödie der Griechen anführt:

> „ . . . . . Dem Volke am Theater Hochachtung für die Religion, Ehrfurcht gegen die obrigkeitlichen Gesetze, Vaterlandsliebe, Tapferkeit, Edelmut und tatvolles Bestreben nach jeder wahren Tugend mit lebendigen Zügen tief und unauslöschlich ins Herz zu prägen, kurz, die durch das Drama schon rege gemachten Empfindungen noch heftiger in Wallung zu bringen, und die geheimsten Tiefen aller Seelen zu erschüttern, dazu wählten die Griechen jene ewig zu verehrenden Verbesserer und Meister der schönen Künste, vorzüglich die Musik. . . . ."

Im weiteren spricht Schuhbauer von der Wirkung der Musik und einzelner Instrumente überhaupt und kommt zu Gunsten der dramatischen Musik zu einer gänzlichen Verurteilung der absoluten Instrumentalmusik:

> „Was bestimmen sie aber alle zusammen, diese toten Werkzeuge der Tonkunst? Was kann uns das trefflichste, zahlreichste Orchester mit der vollkommensten, richtigsten Harmonie ohne ihre Seele, ohne Menschenstimme sagen? Die leblose Instrumentalmusik ist immer nur der halbe Ausdruck der Tonkunst."

Dies ändert sich aber sofort, wenn eine reine, melodische Menschenstimme mit Geist und Gefühl dazu singt. Aus seiner persönlichen Erfahrung bringt er hierzu mehrere Beispiele. —

Aber die Wirkung der begleitenden Vokalmusik kann durch das Hinzutreten der Schauspielkunst noch eine weitere Steigerung erfahren:

> „Der Theatergesang unterscheidet sich von den gewöhnlichen Melodien besonders darin, dass er seine Ausdrücke mittelst der Schauspielerkunst, wo selbst die Augen sprechen, Hände und Beine handeln, und wo sich alle Gesichtslinien bestreben, die Situation der Seele zu malen, noch dazu ebenso

lebhaft dem Auge darstellt, als man sie hören kann, und dass sich also jede Empfindung im Singspiele mit dreifachem Ausdrucke ans Herz legt . . .“

Er empfiehlt als Beweis hierfür zuerst den Text einer Arie zu lesen, ihn dann mit Klavierbegleitung zu singen und und zuletzt sich die Arie im Theater „von der anständig dekorierten Schaubühne in der Begleitung der vollkommensten Orchesterharmonie anzuhören“.

Nachdem Schuhbauer die Existenzberechtigung der Oper überhaupt dargelegt hat, tritt er mit derselben Entschiedenheit für eine original-deutsche Oper ein. Als Einleitung zu diesem Abschnitt gibt er einen kurzen historischen Rückblick, in dem er nicht immer ganz objektiv bleibt, sondern um der guten Sache willen die Italiener schlechter beurteilt, als es die Tatsachen erlauben. In seiner, zwar verständlichen, Kurzsichtigkeit wendet er sich besonders gegen die italienischen Buffonisten, die es gerade am wenigsten verdienen, weil sie in ihren Opern, im Gegensatz zu den Vertretern der neapolitanischen Schule, das Drama wieder zur Geltung brachten und die Oper aus dem starren Schema der Solo-Oper befreiten.

Nun untersucht Schuhbauer die Bedingungen, unter denen eine gute deutsche Oper möglich ist. Als erstes Erfordernis sieht er ganz richtig einen echt dramatischen Text an und gibt weiterhin praktische Hinweise für die Anlage eines solchen:

„Singspiele, welche in der Absicht für's Theater entstehen, soll der Dichter allerdings, wie jedes Drama, nach einem ordentlichen Plane bearbeiten, und darin eine nach Möglichkeit aus unserm Mittel genommene interessante Handlung durch Vortrag, Knoten und Katastrophe in echt lyrischen, sangbaren Gesprächen ausdrücken. . . .“

Die grosse heroische Solo-Oper seiner Zeit, die einen ganz anderen Zweck verfolgt, lehnt Schuhbauer als Drama ab; denn:

„welche Menschenseele, einzelne Kenner und enthusiastische Verehrer der Musik ausgenommen, würde in der Opera über die ungeheure Ausdehnung ihrer Komposition nicht allmählich bis zur leidigsten Langeweile herabsinken, wenn man uns da durch mehrstundenlange Gesänge immer nur die Ohren kitzeln, den Augen aber ausser den ewig einförmigen Gebärden der Sänger und einer nur selten abgeänderten Schaubühne weiter gar nichts vorstellen wollte.“

Schuhbauer unterscheidet daher scharf: grosse heroische Oper und Singspiel (d. h. die deutsche Oper). Für diese verlangt er durchaus ein Drama, das sich nie „opernmässig ausdehnen darf, weil sie ihr Charakter und ihre Bestimmung auch niemals opernmässig spektakulös sein lässt.“

Von dem Operntext verlangt er eben solche künstlerischen Qualitäten wie von der Opernmusik:

„Ueberhaupt soll es keine Seele wagen, ein musikalisches

Gedicht zu verfassen, wem das Herz und die Ohren nicht ebenso fühlbar wie dem Komponisten genau am rechten Flecke sitzen, und wenn er nicht noch dazu die Sprache ganz in seiner Macht hat . . . . Der Zuhörer soll meines Gedünkens im Singspiele dem Genie des Dichters ebensowohl als der Arbeit des Tonkünstlers Tränen zollen, und jedem gleich verbunden sein."

Als warnendes Beispiel führt er einige schlechte Verse aus Gerstenberg's „Hungertum" an. In gleicher Weise verurteilt er bilderreiche und mit zu vielen Vergleichen gespickte Texte, die doch nur ausstudierte Redensarten und poetische Purpurlappen sind, „womit sich manche Dichterlein mühsam abgeben, dabei aber die Sprache des Herzens vollends vergessen. Töne und Melodien entstehen immer nur aus richtigen Empfindungen. Wo der Dichter immer nur sann und nichts empfand, so schulgerecht ja seine Versifikation sein mag, wenn sie ihm nicht aus der Fülle des Herzens strömte, da bekommt auch der Komponist, der sich doch vom Gefühle des Dichters nähren soll, rein nichts zu empfinden."

Dann spricht Schuhbauer von der Anlage des Recitativs und der Arie. Schon dem Text nach sollen sich diese beiden Gattungen unterscheiden:

„Es lässt sich immer ganz natürlich einsehen, dass die Recitativen, welche dem Geiste nur gewisse Begriffe vorzutragen haben und die darauffolgende Arie veranlassen, schon in ihrer Poesie mit mehr Sanftmut und Simplicität dahinfliessen sollen als die Arie selbst, der es zusteht, die reggewordene Empfindung so, wie sie in der Seele wirket, nach der genauesten Wahrheit auszudrücken."

In einem eingeschobenen Abschnitte legt Schuhbauer das Verhältnis von Wort und Ton zu einander dar. Nach seiner Meinung soll in der Oper die Musik den Vorrang vor dem Wort haben:

„Wenn sich die Künste über einen gemeinsamen Stoff vereinigen, so darf immer nur jene mit all ihren Reizen ausgeschmückt in prächtigem Feierputze erscheinen, welche dabei die Hauptrolle zu spielen und darum den Rang vor allen übrigen Künsten zu fordern hat. In grösseren Dankgedichten, besonders in theatralischen Singspielen, gibt immer nur die Musik das Fest. Die Bühne gehört vorzüglich ihr zu. Die Poesie geht ihr da nur im simplen, naiven Anzuge zur Seite. Die Verse, ob sie gleich in ihrer Existenz der Musik vorangingen, müssen doch auf der Schaubühne dem Gesange folgen, um den musikalischen Ausdruck zu verstärken und die unartikulierten Töne zu verdolmetschen."

Darauf wendet er sich der rein sprachlichen Seite des Textes zu. Weitschweifig verbreitet er sich noch einmal über die Geeignetheit der deutschen Sprache zu Operntexten. Da es lediglich darauf ankommt, dass die Sprache schon von vorn herein sanglich ist, so verlangt Schuhbauer von den Textdichtern, dass sie durch Anhäufung von Vokalen die deutsche Sprache der italienischen ähnlich machen:

„Die vornehmste charakteristischste Eigenschaft, dafür der

Verfasser eines musikalischen Gedichtes vorzüglich zu sorgen hat, ist, dass jede Stelle des Textes schon in ihrer Grundlage echt sangbar töne. . . .“

Als rühmendes Beispiel führt er Ramler an, bei dessen Texten man an manchen Stellen allein schon beim Lesen unvermerkt ins recitativartige Singen gerate. —

Nach Erledigung der Untersuchungen über den Text beschäftigt sich Schuhbauer mit der Musik. Da er die deutsche Bühne den deutschen Komponisten vorbehalten wissen will, wendet er sich polemisierend zunächst gegen die französische und italienische Opernmusik im allgemeinen, dann aber auch gegen die Uebersetzung ausländischer Produkte ins Deutsche, weil in der Regel durch die Uebertragung eine Verschiebung von Wort und Ton eintrete:

„ . . . . Wohlgeratene Originale mögen, wie es alle Welt weiss, durch tausend getreue Uebersetzungen kaum einmal einen wahren Vorteil zu mehrerer Schönheit und Stärke ihres Ausdruckes gewinnen; verlieren werden sie aber auch gewiss nirgends zweimal als nur in der Musik. Wäre ich Sacchini oder Gretry, ich würde den Mann, der mir meine Kompositionen in eine andere Mundart bringen wollte, für einen offenbaren Feind erklären. Jede Sprache hat ihre ganz besondere Wortfügung und Deklamation. Es ist dabei allerdings unmöglich, dass man beim Uebersetzen immer jedem Worte, jeder Silbe die nämlichen Noten, den nämlichen Ausdruck der Melodie wiedergeben könnte, den ihnen der fühlende Komponist im Originale nicht ohne Absicht angewiesen hat; und wenn der Uebersetzer auch noch so sehr Dichter und Tonkünstler zugleich ist, denn beides soll man in ziemlichem Grade sein, wenn man ein Singspiel je nur mittelmässig übersetzen will; so mag er's doch kaum imstande sein, die vielbedeutende Regel genau zu beobachten, ohne dass er auf der anderen Seite einen ebenso unverzeihlichen Fehler wider die Syntaxe oder wider die Deklamation begeht. . . .“

Schuhbauer kommt nun auf die Praxis der Opernkompositionen zu sprechen. Er sieht sich gezwungen festzustellen, dass der Deutsche in der Opernkomposition deshalb noch nichts vollkommenes leistet, weil es weder Lehrer noch eine Aesthetik des dramatischen Tonsatzes gibt, die ihm bei seiner Opernkomposition helfend zur Seite stehen. Er vertritt den Standpunkt, dass es in der Oper mehr auf den dramatischen Ausdruck ankommt als auf einen kunstvollen Satz, unter dem er einerseits die Melodie, andererseits die Harmonie versteht:

„Ich denke jener Zeiten noch sehr wohl, wo unsere alten Komponisten ihren musikalischen Zöglingen weiter nichts als von Vermeidung der Dissonanzen, Quinten- und Oktavengänge und so etwas vom regulären Basse und der Mittelstimme vorpredigten; wo man vorzüglich nur die wider die eingebildeten Regeln der Harmonik begangenen Fehler ahndungswürdig fand. . . . Man dünkte sich das vollkommenste Muster von einem rechtschaffenen Komponisten zu sein, wenn man imstande war, irgend durch einen mathematischen ausstudierten neuen Akkord Töne zusammenzufügen, an deren Vereinigung man ehe verzweifelt hat. Jedoch von der musikalischen Aesthetik, von der Verschiedenheit des Ausdruckes über die Melodik, von den

besonderen Schönheiten der Theatermusik, vom Gange der Recitative, von ihrer genauen, ungezwungenen Verbindung mit den Arien, vom Charakter der Vor- und Zwischensymphonien, kurz, über die wesentlichen Eigenschaften und Pflichten der Komponisten, der Sänger und des Orchesters viele Worte zu verlieren, erachteten die Herren entweder für unnötig, oder sie behielten das Geheimnis ganz für sich.

Was liegt aber eigentlich daran, wenn ein Komponist auch alle die kopfermüdenden Systeme der Harmonie vom Pytagoras, Euklides, Plutarch und Rameau ganz in seiner Macht hat und durchgehends recht grundgelehrte Akkorde liefert, wenn seine Musik am Theater dem grösseren Teil des Publikums doch missfällt? Wer sollte sich bei der Aufführung eines Melodramas mit angestrengten, kritischen Prüfungen der Harmonie und mit theoretischen Spekulationen abgeben und da die Verhältnisse der Töne teils unter sich, teils gegen unsere Organe genau berechnen können? Wenn ein Akkord rein empfindenden, gesunden Ohren, die die einzigen Richter in der Sache sind, nicht widersteht, dann, denke ich, mag er immer erlaubt und richtig genug sein und sollte er auch alle mechanischen Systematiker wider sich haben. Der bescheidene Komponist eines Singspiels hat niemals so ängstlich darauf zu sehen, dass er die Kritik seiner Amtskollegen befriedigt, als dass er die Sinne und Herzen des fühlenden Publikums begnügt und edle Empfindungen rege macht. Dazu werden ihm aber alle mühsam ersonnenen Regeln der Harmonie nimmermehr verhelfen."

Die nun folgenden Abschnitte über die musikalische Behandlung des Recitativ und der Arie bieten nichts sonderliches. Es sind Gedanken und Anweisungen, die sich bei Dressler in seiner Theaterschule [1]), bei Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste" [2]) und bei Reichardt in seiner „Abhandlung über die komische Oper" [3]) wiederfinden. Bemerkenswerter für seine Betonung der dramatischen Natur der Oper ist seine Ansicht über die „beste Theatermelodie", unter der er den dramatischen accentuierten Ausdruck der Melodie versteht:

„Die besten Theatermelodien scheinen mir vorzüglich jene zu sein, welche das Ansehen haben, als hätte sie der Tonsetzer mit wahrer Empfindung des Textes gesehen ganz ohne ängstliche Gewissenhaftigkeit hingeschrieben; welche sich gleichsam von selbst ohne Zutun der Kunst forthelfen, und nicht allein die Ohren kitzeln, sondern in das Herz ertönen; die immer mehr Leidenschaft für die handelnden Personen als Bewunderung für den Künstler erregen; kurz, die uns glauben machen, die Melodie und Begleitung wären zugleich mit dem Texte entstanden, oder der Komponist habe seine Töne all aus der Seele des Dichters gestohlen."

Um den Geschmack der Gesangmusik zu heben, in erster Linie aber auch, um die Wahrheit des dramatischen Ausdruckes zu wahren, verurteilt er scharf die verunstaltenden Verzierungen und Koloraturen der Italiener und besonders

[1]) Dressler: Theaterschule, das ernsthafte Singspiel der Deutschen betreffend, Sondershausen 1774.
[2]) Berlin 1772.
[3]) Hamburg 1783.

aus diesem zweiten Grunde die zu lang ausgesponnenen Ritornelle der Italiener und die Da-Capo-Arie:

„Vorzüglich dürfte er (der deutsche Opernkomponist) sich in den Verzierungen der Arien vom gewöhnlichen Geschmacke aller Ausländer entfernen. . . . So abenteuerlich sich überhaupt die frauenzimmerliche tändelnde verzärtelte Musik der Franzosen für den ernsten kraftvollen männlichen Gang unserer deutschen Sprache verhält, so undeutsch und widernatürlich scheinen mir doch auch manche musikalische Formalitäten der Italiener zu sein, welche man immer sogar an der besten Komposition und Aufführung ihrer Singspiele wahrnimmt, darüber den Charakter der handelnden Person vergisst und meist nur den künstlichen Sänger hört, oder gar den Komponisten mit saurem Angstschweisse überronnen vor sich zu sehen glaubt, deren man sich doch bei einer vollkommenen Theatermusik niemals erinnern soll. Welch innigsten Widerspruch fühlet man, wenn sich selbst erst noch dazu auf widersinnige Worte legt, wie sich z. B. in Naumann's „Robert und Kalliste" das sonst rasche Wort: Zerreisst durch 13 ganze Takte mühsam hinzieht? Was sollten im kernvollen deutschen Heldengesange, besonders im Ausdrucke des heftigen Affektes die geschwätzigen Ritornelle der Italiener? Wo sieht man's einmal in der Natur, dass z. B. der Zornige, sobald sein Blut in Wallung gerät und die unbändige Leidenschaft sich seiner Seele bemächtigt, sich erst eine Weile mit stummen Gebärden hinstellt, sich gleichsam auf Worte besinnt und einige Pausen aushält, bis man ihm den Mund zu öffnen erlaubt. — Welchen Vorteil endlich eine Arie durch die gewöhnliche Wiederholung ihres ersten Teils erobern soll, verstehe ich ebenso wenig."

Von dem schaffenden Künstler wendet sich Schuhbauer nun dem ausübenden zu, den Bühnensängern und den Orchestermusikern. Er verlangt von ihnen vollständiges Aufgeben persönlicher Interessen und völlige Hingabe an den gemeinsamen Zweck des Singspiels:

„Die Sänger selbst verderben sehr oft auch ohne Schuld der Komponisten die angenehmste vollkommenste Melodie. Vorausgesetzt, dass jeder Theatersänger das Verdienst einer reinen, getreuen Naturstimme, wahre, gründliche Musik und dazu alle Eigenschaften eines guten Schauspielers besitzen muss, so ist doch keiner berechtigt, dass er sein Talent einmal mit mehr oder weniger Ausdruck zeigen dürfe, als es der Dichter und Komponist oder vielmehr der Charakter des Spieles von ihm fordern.

Ueberhaupt soll sich im Singspiele jeder mitarbeitende Teil mit der feinsten Delikatesse und mit der gutherzigsten, beugsamsten Anstrengung ohne mindeste Kabale und Nebenabsicht ganz für den gemeinschaftlichen Zweck der Handlung verwenden. Der nämliche Geist soll im Orchester alle Hände und jeden Hauch der Instrumentalisten beseelen."

Für die Operonvertüre übernimmt Schuhbauer die von Lessing in seiner Dramaturgie niedergelegten Gedanken über die Theatersymphonie. Er verurteilt die schematische Form der Italiener und spricht sich über einen direkten Zusammenhang der Ouvertüre mit der nachfolgenden Oper aus:

„Was Lessing in seiner Dramaturgie überhaupt von Theatersymphonien schrieb, muss natürlich ebenso ernstlich auch für

die Eingangs- und Zwischenmusik der Singspiele gelten. Sie haben ihre Bestimmung ganz verfehlt, wenn sie weiter nichts als ein betäubendes Geräusch vortragen, um damit das Getümmel der Logen und des Parterres zu überschreien. Jede vorgesetzte Symphonie soll ihren ganz eigentümlichen Charakter immer nur aus jener Hauptempfindung nehmen, die im unmittelbar darauffolgenden Teile des Singspieles herrscht. Dazu soll sie die Herzen der Zuhörer vorbereiten. . . .“

Dann schliesst Schuhbauer seine Abhandlung mit folgenden Worten:

„Dies sind nun meine unmassgeblichen Gedanken über die Singspiele. Gott behüte, dass ich sie mit stolzer Eigenliebe Dichtern und Komponisten von geprüftem Genie wie ein Gesetzbüch'chen empfehlen wollte. Berufsmässige Künstler erschaffen, ohne sich an die Vorschrift irgend eines vernünftelnden Philosophen zu binden, die vollkommensten Meisterstücke, die aller Welt gefallen. Hasse, Benda und Neefe liefern uns immer die anmutigsten Singspiele, aber dazu keine Abhandlung; wie Angelo Gemälde verfertigte, aber keine Theorie über die Malerkunst hinterliess. Bei mir kommt es aus erheblichen Ursachen, die sich sehr leicht erraten lassen, gerade umgekehrt, ich schrieb eine Abhandlung über Singspiele; Singspiele selbst dürfte man von meiner Hand immer vergebens erwarten.“

Cramer zeigte diesen Aufsatz in seinem „Magazin der Musik“ [1]) an und knüpfte an ihn folgende Kritik:

„Ein Gegenstand, über den sich viel Gutes sagen liess, über welchen aber hier wahrhaftig sehr wenig gesagt ist. Worte und Deklamation genug, aber wenig Sachen! —“

Es ist schwierig, für diese kurze und bündige Verurteilung ausreichende, sachliche Gründe zu finden, da nur der Abschnitt über den Vorrang der Musik vor dem Wort (auf Seite 20) als unklar bezeichnet zu werden verdient. Man weiss nicht recht, was Schuhbauer mit ihm hat sagen wollen; man ist im Zweifel, ob er den Dialog aus der Oper verbannen will oder ob er sich den Text der Arien und Recitative an sich nicht allzu musikalisch wünscht, damit es der Musik vorbehalten bleibt, ihn auszudeuten. Durchaus falsch wäre die Annahme, Schuhbauer verlange von dem Libretisten einen knappen Text, der sich nur mit Andeutungen von musikalischen Situationen und lyrischen Gefühlen begnüge. Auf diese Weise müsste der Komponist, um die musikalischen Formen auszufüllen, oft zu Wortwiederholungen greifen und das will Schuhbauer gerade bekämpfen. Im übrigen enthält seine Abhandlung Gedanken, die sich auch in den anerkannten Schriften von Reichardt [2]), Dressler [3]) und Sulzer [4]), wie überhaupt in der ganzen Geschichte der Opernästhetik von den Florentinern, den Erfindern des musikalischen Dramas, an, wieder finden. Vielleicht mag Cramer Schuhbauer's Ver-

[1]) Hamburg 1783 S. 151.
[2]) a. a. O.
[3]) a. a. O.
[4]) a. a. O.

urteilung der absoluten Instrumentalmusik oder doch wenigstens ihre gänzliche Unterordnung unter die dramatische Musik, am wenigsten gepasst haben. In der Betonung der dramatischen Natur der Oper und im Ziehen der letzten Konsequenzen übertrifft Schuhbauer aber alle seine Zeitgenossen bei weitem. Durch Zusammenwirken aller Künste, der Poesie, Malerei, Schauspielkunst (Mimik und Tanz) soll das musikalische Drama entstehen, das tiefere Eindrücke auf das Publikum hervorbringen wird, als die beste absolute Instrumentalmusik. Das sind Gedanken, die weiter klangen, anschwollen und bei Mosel. [1]) Weber und Wagner ein laut tönendes Echo fanden.

Die besondere Bedeutung von Schuhbauer's Abhandlung liegt darin, dass sie gerade aus Münchener Verhältnissen heraus geschrieben wurde, und dass sie zeigt, wie sehnsüchtig man hier eine nationale Oper erwartete und wie fest man an die Möglichkeit einer solchen glaubte, die imstande wäre, auch die besten ausländischen Werke von der nationalen Bühne zu verdrängen. Diese stille Hoffnung sollte schon bald in Erfüllung gehen, wenn auch anfangs nur für kurze Zeit.

Am 8. Mai des Jahres 1783 hatte man zum ersten Male ein neues Singspiel „Die Dorfdeputierten" gegeben. [2]) Der Erfolg war ein ungeheurer. Franzosen und Italiener mussten vom Spielplan zurücktreten, weil man nur nach den „Dorfdeputierten" verlangte. Der Adel, der sich bisher von dem deutschen Theater fern gehalten hatte, eilte auch herbei, um das neue Wunder, das ganz München in Atem hielt, zu beschauen. Künstler und Gelehrte frohlockten: endlich die Oper, die der Deutsche will, die „durchgehends in Sang und Gang und Akkompagnement deutsch und rein national" ist. [3]) Und ihr Komponist? Ein armer bescheidener Münchener Stadtphysikus

Lukas Schubaur.

Jahr und Tag seiner Geburt werden verschieden angegeben. Lipowsky [4]) verzeichnet dafür den 25. Dezember 1753 und nennt als Geburtsort Lechfeld (Landgerichtsbezirk Landsberg im Isarkreise) und der Nekrolog im königlich bayrischen Intelligenzblatt für den Isarkreis [5]) gibt den 18. Oktober 1747 mit dem Geburtsort Mariahilf im schwäbischen Lechfelde an. Aus dem Taufbuch der Pfarrei Unter-Meitingen, wozu Lechfeld gehört, lässt sich der genaue Tag der Geburt auch nicht ermitteln, weil nur der Tauftag mit dem 23. Dezember 1749 aufgezeichnet ist. Als der Ort

1) Aesthetik des dramatischen Tonsatzes, Wien 1813.
2) Theaterzettelband in der Münchener Universitätsbibliothek.
3) Strobl: Dramatischer Censor. München 1783.
4) Lipowsky: Bayrisches Künstlerlexikon 1811.
5) München, 27. Dezember 1815.

der Geburt ist Lechfeld angegeben. Da in der damaligen Zeit die Taufe in der Regel am Tage der Geburt stattfand, so darf man wohl mit einer gewissen Berechtigung den 23. Dezember auch als Geburtstag von Schubaur ansehen. Bei der Taufe erhielt er die beiden Namen Jo(h)annes und Lukas. Von seinen Eltern und Geschwistern ist weiter nichts bekannt, als dass sein Vater Ignatius Schubaur Maler war und ausser Lukas noch fünf andere Kinder hatte. Ignat. Schubaur und seine Frau Maria Theresia starben bald hintereinander und liessen ihre Kinder in unmündigem Alter zurück. Lukas fand Aufnahme im Kloster Zwiefalten, vielleicht weil man auf seine musikalische Begabung aufmerksam geworden war. Er erlernte dort die Anfangsgründe der deutschen und lateinischen Sprache; auch im Gesang wurde er unterrichtet. In Augsburg setzte er die höheren Klassen fort, und später verschaffte ihm abermals sein musikalisches Talent die Aufnahme in das Seminar zu Neuburg a. d. D. Hier scheint die eifrige Musikpflege einen entscheidenden Einfluss auf ihn ausgeübt zu haben. Lipowsky [1]) schreibt darüber: „So vortrefflich sein Fortschreiten auf der literarischen Laufbahn war, ebensogut war dasselbe in der Musik. Das Seminar zu Neuburg, das mit vollem Recht den Ruhm behauptete, nicht nur gute Studenten, sondern auch gute musikalische Zöglinge zu bilden, das mit seinen Eleven ein prächtiges Orchester zu besetzen imstande war und das Kirchen- und Kammermusiken von den ersten und klassischen Tonsetzern und Kapellmeistern mit einer bewundernswürdigen Präzision, Feuer, Geschmack und Akuratesse, gleich einer fürstlichen Hofmusik aufzuführen vermochte, das die Werke eines Händel, Graun, Bach, Sacchini, Porpora, Pergolesi, Haydn und anderer Sterne erster Grösse am musikalischen Horizonte kannte, würdigte, und so den Geschmack und die Musik überhaupt auch in andere Städte durch seine Zöglinge verbreitete . . . . war für die scientive Ausbildung des jungen Schubaur sehr wohltätig."

Neben seinen theologischen Studien — anderes blieb ihm nicht übrig, da er vollständig mittellos dastand — studierte er eifrig in den Partituren der Meister und fing an, selbst Kirchenmusiken zu schreiben, die bei ihrer Aufführung allgemeinen Beifall gefunden haben sollen.

Nach beendigtem Studium trat er in das Kloster Wiblingen ein; doch musste er das kaum angetretene Noviciat bald wieder verlassen, nachdem ihm ein Blutsturz bewiesen hatte, dass seine Konstitution den Pflichten des Klosters und der darin herrschenden Lebensweise nicht gewachsen war.

Durch seine eigene Krankheit vielleicht veranlasst, begab er sich in der Hoffnung, durch Klavierstunden und kleinere Kompositionen seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können.

[1]) a. a. O.

nach Wien, um Medizin zu studieren. Trotz der Zeit, die ihm diese musikalischen Lehrstunden kosteten, erhielt er ausgezeichnete Zeugnisse, so dass er schon nach kurzer Zeit unter Befreiung von allen Taxen in Ingolstadt sich den Doktorgrad erwerben konnte.

Von 1775 ab praktizierte Schubaur im Krankenhause der barmherzigen Brüder in Neuburg a. d. D. Hierauf kam er als praktischer Arzt und Stadtmedikus nach München, wo er mit den ersten Tonkünstlern und Komponisten Bekanntschaft machte. Durch diese angeregt und ermuntert, erschien am 24. September 1782 [1]) sein erstes Singspiel „Melide" auf der Nationalschaubühne, doch ohne grossen Beifall zu finden. Da weder Text noch Musik erhalten zu sein scheint, lässt sich über das Erstlingswerk Schubaurs aus eigener Anschauung nichts sagen. Schon nach einer zweiten Aufführung, die am 15. Januar 1783 stattfand [2]), verschwand die „Melide" wieder vom Repertoire. Erst nach dem Erfolg der „Dorfdeputierten" kam man wieder auf sie zurück und besprach sie mit diesen zusammen. Strobl gibt in seiner Kritik im „dramatischen Censor" [3]) dem ernsten Textbuch — eine Uebersetzung und Bearbeitung aus dem französischen des Falbaire — wie der schweren Musik Schubaurs die Schuld für den geringen Erfolg der „Melide". [4]) Diese Begründung erscheint durchaus verständlich, wenn man den damaligen Geschmack des Münchener Publikums kennt, das gewohnt war, in den Singspielen vorwiegend heitere Stoffe mit leichter Musik behandelt zu sehen und dessen Naturell äusserlich handgreiflichere Empfindungen mehr zusagten. Zu erwähnen wäre noch, dass der Theaterzettel der ersten Aufführung Schubaur auch als den Uebersetzer der „Melide" anzeigt, während Grandaur [5]) Grassmann und Neefe als Uebersetzer und Bearbeiter des Falkaireschen Textes nennt. Es konnte nicht ermittelt werden, wie Grandaur zu dieser Mitteilung gekommen ist. Hält man sich daher lediglich an den Theaterzettel, so muss man bei Schubaur auch ein gewisses dichterisches Talent vor-

[1]) u. [2]) Theaterzettelband in der Münchener Universitätsbibliothek.

[3]) München 1783.

[4]) „Schubaur lieferte uns schon im vorigen Jahre ein Singspiel unter dem Titel „Melide", welches Stück er glaublich nur in der Absicht zum Erstlinge seiner hiesigen Arbeiten mochte gewählt haben, um sich dadurch bei allen wichtigen Kennern der Musik zu empfehlen und von seinen Miteifern nicht bloss für einen alltäglichen Liederschreiber ausgepfiffen zu werden. So viel wahres Verdienst nun die Musik der „Melide" an sich hatte, so erhielt dieses Singspiel doch vom grösseren Teile der Zuhörer jenen Beifall, den es eigentlich verdiente, nicht ganz. Zudem, dass selbst der Stoff dieses Stückes für zween Drittele unseres Publikums teils zu viel tragischen Ernst, teils zu wenig Spektakulosität hatte, so musste leider! auch die Musik fast nur für einsichtsvolle Kunstverwandte gesetzt werden. . . ."

[5]) a. a. O.

aussetzen, das auch seine Nachfolger Danzi und Poissl besassen. Besonders bei letzterem sollte es stark in den Vordergrund treten, da er sich seine Operntexte zum grössten Teil selbst bearbeitete und dichtete.

Durch diesen ersten offenbaren Misserfolg liess sich Schubaur nicht entmutigen. Nach kaum einem halben Jahre brachte er sein zweites Werk, „die Dorfdeputierten", auf die Bühne, für dessen Erfolg, ganz abgesehen von der trefflichen Musik, einige wichtige Umstände ganz besonders mitsprachen. Das Textbuch war eines der besten seiner Zeit, das vorher schon von Ernst Wilhelm Wolf in Weimar komponiert war und später in Teuber[1]) und Dieter[2]) in Stuttgart musikalische Bearbeiter gefunden hat. Es gehörte zu den Dorfkomödien, welche der Zeit, in der man die Rückehr zur Natur, zum Landleben predigte und in der man die Unterschiede der verschiedenen Gesellschaftsklassen darlegte, ihr besonderes Gepräge gaben z. B. wie das „Dorf im Gebirge", „Der Dorfbarbier", „Das Dorffest", „Der Dorfgala", „Die Dorfhochzeit", „Die Dorfparade", „Der Dorfpfarrer", „Der Dorfprediger", „Der Dorfwahrsager", „Die Dorfschule" und weitere mehr. Der andere Umstand, dass man „Die Dorfdeputierten" für geeignet hielt, die Vorherrschaft der Franzosen und Italiener auf der deutschen Bühne zu brechen und so die Hoffnung aller Patrioten in Erfüllung zu gehen schien, ist schon oben erwähnt worden. Dass der Komponist der „Dorfdeputierten" nun auch noch ein Münchener war, tat bei dem tief eingewurzelten Lokalpatriotismus der Münchener das übrige. Dies alles klang auch aus der begeisterten Besprechung des „dramatischen Censors"[3]) wieder. Von Schubaurs Musik heisst es da unter anderem:

> „. . . Vorzüglich zeichnet sich Herrn Schubaur's Komposition durch ihre regen Melodien und eine richtig empfundene und in allen ihren Abstufungen echt getroffene Deklamation aus; und was uns Herrn Schubaur nach unserem Urteile noch bedeutender macht, sein ganzes Werk ist durchgehends in Sang und Gang und Akkompagnement deutsch und rein national, ganz nach dem unverbesserlichen Stile, den sich in unserem Deutschland der verdienstvolle Hiller zuerst eigen machte und womit Herr Schubaur in unserem Vaterlande vielleicht ein ganzes Heer französischer Tändeleien und italienische Schwärmereien herabgewürdigt haben mag, und deswegen wir sehr wünschen, Herr Schubaur möchte das unverdorbene deutsche Produkt auf Praenummeration auch im Klavierauszug herausgeben. . . .
>
> Selbst bei der Wahl der begleitenden Blasinstrumente, der Mensurabwechslung, der Grundtöne beobachtete der Komponist alle mögliche Aesthetik und Delikatesse und hatte dabei allenthalben seine gute Ursache. So liess er z. B. den dummen,

[1]) sieh. Titelblatt des Textbuches: Nürnberg 1787.
[2]) Eitner: Quellenlexikon.
[3]) a. a. O.

trägen Velten immer nur mit Absicht aus minor singen. Bei alledem ist aber der Satz durchgehends so verdeckt kunstmässig und harmonisch richtig, als es jeder genaueste Kritiker fordern mag!"

In der letzten Behauptung geht nun Strobl, der eifrige Verfechter der deutsch-nationalen Opernidee in München etwas zu weit. Bei Besprechung der Oper wird sich zeigen, dass sich in diesem Punkte sein Urteil nicht immer aufrecht erhalten lässt.

Die üblichen Begleiterscheinungen eines jeden grossen Erfolges stellten sich auch bei den „Dorfdeputierten" ein. In kurzer Zeit entstanden in München eine Anzahl ähnlicher Singspieltexte von denen man sich in erster Linie wohl einen finanziellen Erfolg versprach. Die Frizi'sche Buchhandlung z. B. bot zwei neue Singspiele von Heinrich Braun an, „Die Dorfschule" und „Der Dorfbader", „Singspiele, welche bald nach dem mit so unbegrenztem Beifalle hier aufgeführten „Dorfdeputierten" entstanden sind." [1]) Professor Strobl, der auch Inhaber einer Buchhandlung war, suchte durch den Verkauf des Dorfdeputiertentextbuches, das er in langen Anzeigen empfahl, Schubaur's Opernerfolg auszubeuten. [2]) Und Graf Seeau, der Münchener Hoftheaterintendant, füllte durch fortwährende Wiederholungen der „Dorfdeputierten" seine verebbte Kasse. [3]).

Schubaur selbst hatte natürlich von seinem ersten grossen Erfolg im Verhältnis zu seiner Leistung den geringsten Nutzen. Das Jahrgehalt von 300 Gulden, das ihm der Kurfürst aussetzte, wie Gerber erwähnt [4]), nebst der Einnahme der zweiten Aufführung jeder weiteren Oper, die Schubaur komponieren würde, war natürlich im Vergleich zu den Tausenden, die „Die Dorfdeputierten" an Eintrittsgeldern dem Hoftheater einbrachten, keine angemessene Belohnung, auch selbst dann nicht, wenn es wahr sein sollte, dass, wie Strobl schreibt [5]), der Intendant Graf Seeau sich „grossmütig" entschlossen haben soll, Schubaur „zur Verbesserung seines Schicksals und Erhaltung des medizinischen Gradus, durch zwei ganze Jahre bei jeder Aufführung dieser Operette immer die Hälfte des Einlagegeldes zu überlassen" [6]). Um aus dem

[1]) Münchener (gelehrte) Zeitung vom 31. Juli 1783.

[2]) Münchener (gelehrte) Zeitung vom 31. Juli 1783.

[3]) Ueber die Ueberschreitungen des Hoftheateretats berichtet Grandaur a. a. O. Ueber die Aufführungen der „Dorfdeputierten" gibt Legband: a. a. O. III. Teil Aufschluss.

[4]) Siehe Einleitung Seite 3.

[5]) „Dramatischer Censor", 1783.

[6]) Es sei nebenbei nicht unterlassen, daran zu zweifeln, ob diese Gratifikationen jemals zur Auszahlung gekommen sind, da sich weder in den Theaterakten noch in den Hofzahlamtsrechnungen, die sonst gewissenhaft auch die kleinste Ausgabe buchen, irgend welche Belege hierfür finden.

Verkauf von Klavierauszügen nun einigen Nutzen zu ziehen, entschloss sich Schubaur, „Die Dorfdeputierten" drucken zu lassen und im Selbstverlag zu übernehmen. Dies war bekanntlich zu jener Zeit noch ein gewisses Wagnis; aber bei der Popularität, die sich die Oper erworben hatte, und bei der Ermunterung seiner Freunde und selbst des Adels, durfte er auf einen gewissen Absatz schon rechnen. Den Vertrieb hatte der Buchhändler und Zeitungsverleger Professor Lorenz Hübner übernommen, der den Klavierauszug schon Ende 1783 in Cramer's Magazin ankündigte [2]).

Der gedruckte Klavierauszug mag nun nicht wenig zur allgemeinen Verbreitung der „Dorfdeputierten" mit beigetragen haben. Dass der Erfolg mehr als bloss ein Münchener Lokalerfolg war, kann man aus der begeisterten Aufnahme auch in anderen Städten schliessen. Es lassen sich folgende Aufführungen auf anderen Theatern nachweisen: Nach München, das natürlich mit 18 Aufführungen in den ersten beiden Jahren (eine davon am 3. Dezember 1784 auf allerhöchsten Befehl) [2]) an der Spitze stand — im Ganzen sollen nach dem Nekrolog [3]) in München bei immer vollem Hause weit über

[1]) „Magazin der Musik", Hamburg 1783, S. 809: „Wir ergötzen uns seit zwei Monaten auf hiesiger Hofschaubühne an einem deutschen Singspiele, das zwar Goldonis Gemächt war, aber von Herrn Weisse (Irrtum: nicht von Weisse, sondern von Herrmann) für Deutschland nationalisiert worden ist. Es sind die bekannten „Dorfdeputierten". Wirklich liegt im Sujet viel komische Laune und etwas von jener Art Posse, die auch jedes gesittete Publikum mit Vergnügen seiner Schauspielerschaft erlaubt. Nun zu diesem ohnehin ganz launichten Stücke, hat ein hiesiger Musiker, der sich schon durch einige Jahre in der Kunst zu Komponieren übte und unter uns durch die schöne Musik in der „Melide" oder „Der Schiffer", bekannt, ein geborener Bayer, Schubaur, eine ganz deutsche im herrlichsten Liederstil und mit ganz eigener Laune verfertigte Musik verfasst. Ich kann zu Zeugen die bekanntesten Kenner der Musik anführen, worunter der Herr Freiherr von Kospoth, der sich seit einiger Zeit auf seiner Reise nach Venedig und Turin hier befand, genannt zu werden verdient, welche alle öffentlich bekannt haben, dass dies Singspiel den ersten von Europa gleich gehalten zu werden verdiene: wenn es nicht gar wegen Neuheit des darin herrschenden Geschmacks für Deutschland eine originelle, ganz neue Erscheinung genannt werden sollte. Seit der kurzen Zeit seines Daseins ist selbiges schon fünfmal nach einander gegeben und wieder begehrt worden, welches hier etwas sehr seltenes ist und man wünscht selbes von Zeit zu Zeit immer wieder zu sehen, gleichwie auch beinahe keine Feierlichkeit ist, die man nicht damit zu verherrlichen wünscht. Herr Schubaur hat nun auf dringendes Ersuchen des hiesigen hohen Adels sowie als aller musikliebenden Freunde sich entschlossen, dies schöne Singspiel im Klavierauszuge, mit allen Stimmen, wovon er sogar die Duetten auf eine Singstimme reduziert hat, gegen Praenummeration herauszugeben. Der ganze Preis ist 1 Dukaten in Reichsmünze oder fünf Gulden, den Gulden zu 60 Kreuzer gerechnet etc." (folgt geschäftliche Regelung von Zahlung und Versand).

[2]) Theaterzettelband in der Münchener Universitätsbibliothek.

[3]) a. a. O.

100 Vorstellungen stattgefunden haben — folgt zuerst Mannheim mit einer Aufführung vom 19. November 1783, die auf stürmisches Verlangen oft wiederholt werden musste [1]); 1785 Salzburg [2]); 1787 Nürnberg [3]) und Hannover [4]); 1791 Amsterdam [5]); 1792 Bonn [6]); 1793 Köln [7]) (als grosse komische Oper); 1793 Frankfurt a. M. [8]) (zum Vorteile der Armen); 1795 Leipzig [9]) (Seconda); 1807 Würzburg [10]); 1809 Basel [11]); 1812 München [12]) (Vorstadt - Theater) und 1813 Frankfurt a. M. [13]) (als Benefiz für den Pensionsfond).

Man kann also sagen, dass die „Dorfdeputierten" etwa 30 Jahre lang auf dem Spielplane der deutschen Theater standen. Wenn man bedenkt, dass die Lebensdauer einer Oper in der Regel äusserst kurz bemessen ist, muss man den Erfolg der Schubaurschen Oper zweifellos als etwas Ausserordentliches ansehen. —

Nach den „Dorfdeputierten" brachte Schubaur im nächsten Jahre (1784) ein neues Singspiel, „Das Lustlager", auf die Bühne, das einen eklatanten Durchfall erlebte [14]). Das Textbuch nannte keinen Verfasser; Grandaur gibt in seiner Chronik [15]) den Theatersekretär Franz

---

[1]) Martersteig: Mannheimer Theaterprotokolle.

[2]) Freisauff: Zur hundertjährigen Jubelfeier des k. k. Theaters zu Salzburg, S. 39/40: „Am 6. Februar 1785 beurlaubte sich Direktor Schmidt und zog mit seiner Truppe nach Passau. Kaum einen Monat später eröffnete die Direktrice Waizhoferin eine Reihe von Vorstellungen und spielte bis 30. Mai desselben Jahres. Unter dieser war es gleichfalls ein Singspiel (unter Schmidt war es Mozart's „Entführung" gewesen), das sich als ein wahrer Kassenmagnet erwies! Wir finden diesfalls im Intelligenzblatte vom 20. April 1785 folgende Bemerkung: „Am verflossenen Sonntage ist das allenthalben mit so grossem Erfolge aufgeführte Singspiel in 3 Aufzügen „Die Dorfdeputierten" von der musikalischen Verfassung des Herrn Schubaur von der Weizhofer'schen Schauspielergesellschaft gegeben worden. Wir haben das Vergnügen, dem hiesigen Publikum die Wiederholung dieses allgemein beliebten Singspiels für nächsten Freitag, den 22. dieses anzuzeigen."

[3]) Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, S. 215.

[4]) Fischer: Geschichte der Musik in Hannover.

[5]) Allgemeines Theaterjournal, Frankfurt a. M. 1792.

[6]) Thayer: Ludwig van Beethovens Leben, 2. Aufl. S. 237.

[7]) Merlo: Zur Geschichte des Kölner Theaters im 18. und 19. Jahrhundert. Annalen des historischen Vereins des Niederrheins, 50. Jahrgang.

[8]) Bing: Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters. Frankfurt a. M. 1892, S. 25.

[9]) Blümmer: Geschichte des Theaters in Leipzig.

[10]) Dennerlein: Geschichte des Theaters in Würzburg.

[11]) Iffland's Theateralamanach 1811.

[12]) Theaterzettelband 1812 in der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

[13]) Bing: Das Frankfurter Stadttheater.

[14]) Grandaur: a. a. O.

[15]) a. a. O.

Marius Babo, den späteren Theaterintendanten an, der sich als dramatischer Dichter durch viele Schau- und Lustspiele schon bewährt hatte [1]). Aus einigen Bemerkungen in den Aufführungsberichten kann man schliessen, dass ein bei München aufgeschlagenes Feldlager den Anlass zum Entstehen dieses Singspieles gegeben hat. Der Text ist sehr flüchtig gemacht; es ist keine Spur von einem dramatischen Konflikt in ihm zu entdecken. Er besteht nur aus einigen lose aneinandergereihten Bildern und Episoden, die kein dramatisches Ganzes ergeben. Auch Schubaurs Musik soll nach den Berichten bis auf ein Lied wenig neu und originell gewesen sein. Dies lässt sich leider nicht nachprüfen, da keine Note von dem Singspiel erhalten zu sein scheint. Es wäre überhaupt wenig über das Stück zu sagen, wenn es nicht darüber zu einem Federkrieg zwischen zwei Rezensenten gekommen wäre, aus dem man einiges Interessante erfahren kann. Den Anlass gab der Aufführungsbericht, der in der Münchener gelehrten Zeitung erschien [2]):

„Da dieses Theaterstück eine Zeitpiece ist und daher in sehr kurzer Zeit fertig werden musste, so wird jedermann leicht einsehen, dass es der Verfasser mit guter Anlegung und Ausführung des Planes sowohl als mit Ausarbeitung des Dialogs und der Arien nicht so genau nehmen konnte. Meister Hammer, ein Schuhmacher, kommt mit seiner teuren Gemahlin ins Lustlager. Dort liebäugelt und schäkert sie mit den Soldaten, denen sie von Herzen günstig ist und beredet ihn endlich mit Hilfe derselben aus Absicht dahin, dass er sich selbst als Soldaten anwerben lässt. Hierin besteht der erste Akt. Im zweiten Akt kommt die Reue, sowohl auf Seiten des Mannes als der Frau; man jammert, seufzt, beratschlagt sich, was nun zu tun sei; Frau Hammer geht endlich zum Hauptmann, die Loslassung ihres Mannes zu erbitten und erhält sie auch um so mehr, da man gewöhnlich keinen beweibten Mann zum Soldaten aufnimmt. Mitunter kommt auch eine Episode vor (folgt Beschreibung einer solchen). Man sieht wohl, dass die Episode, die nicht einmal ganz ausgeführt ist, nicht notwendig mit in den Plan gehöre und dass man sie weggeben könnte, ohne das Ganze zu trennen. Die Charaktere stehen untereinander sehr gut ab; und die Art, sie auszuführen, verrät einen Mann, der, wenn er darauf hinlänglich Zeit und Aufmerksamkeit verwenden will, etwas Vortreffliches liefern kann. Die Sprache ist den Charakteren grösstenteils angemessen und an Laune und Munterkeit fehlte es in diesem Stücke nicht. Die Poesie in den Arien ist aber äusserst matt, ihr Inhalt zuweilen gar zu trivial und die Versifikation hart. Auch befinden sich einige gute Arien darunter, unter welchen folgende des Schusters Hammer gewiss die beste ist:

Wenn ich ein paar Stiefel mach,
So denk' ich an das Ross etc."

An dieser, immerhin wohlwollenden Kritik hatte jemand Anstoss genommen, der eine ganz andere Meinung von dem

[1]) Legband: a. a. O. widmet ihm einen besonderen Abschnitt; „Das Lustlager" bleibt bei ihm unerwähnt.
[2]) Juni 1784, 4. Stück.

Stück hatte und den es zu empören schien, dass man noch öffentlich dies „unmoralische, zotenvolle Produkt" in Schutz zu nehmen wagte. In einer anonym gedruckten Broschüre: „Unparteiische Beurteilung der Münchener Hof- und Nationalbühne bei Gelegenheit der aufgeführten deutschen Operette „Das Lustlager" zur Rettung der Ehre der Bühne sowohl, als des Publikums." [1]) entwickelt er dieselben Gedanken von der Schaubühne als moralische Anstalt, wie es früher Strobl in seinem „freundschaftlichen Briefe an die Schauspieler in München" bei Gelegenheit der Aufführung von Winter's „Paris und Helena" getan hatte [2]). Bevor der anonyme Schreiber sich mit dem „Lustlager" näher beschäftigt, bespricht er sämtliche Mitglieder des Hoftheaters vom Intendanten, dem Grafen von Seeau, bis zu den Orchestermitgliedern hinab, lobt sie fast alle, damit der Leser um so mehr die Schmach empfindet, die darin besteht, dass man diesen „verdienstvollen Schauspielern und Schauspielerinnen" zumutet, auf einem Theater, das nach Wien das erste in Deutschland ist, ein solches Stück wie das „Lustlager" aufzuführen. Wörtlich fährt er dann fort:

> „Das Lustlager", dieses herrliche Produkt von Zoten und moralwidrigen, seichten Possen, dieses hat die Ehre gehabt, dahier aufgeführt zu werden. Herr Schubaur, ein junger Arzt, der aber nebst dem Recipe sich auch an Apolls Leyern ergötzt, machte die Musik zu diesem Stücklein Arbeit - schon als Verfasser der „Dorfdeputierten" war er bekannt, die Musik, die durch das herrliche Spiel der hiesigen Schauspieler unendlich viel gewonnen hat, gefiel ungemein und wirklich, war sie dem Charakter der handelnden Bauern angemessen, in der reinsten Sprache der Natur machte sie Herr Schubaur singen. Die Musik machte dem Verfasser Ehre, und das Publikum lässt seinem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren. Nun hat aber der gute Herr Schubaur das Unglück, über ein Stück zu kommen, das nicht einmal des Lesens, viel weniger einer Musik wert war. Doch er machte diese Musik, ohne die Güte des Stückes zu untersuchen, sein Kopf war aber, wie es scheint, noch voll von den „Dorfdeputierten", denn siehe da, die Musik, auf die sich ein ganzes Publikum schon manchen Monat gefreut hatte, war beinahe ganz die der „Dorfdeputierten", nur ein Chorus und die Schusterarie waren neu und nicht übel, das übrige war eine gewärmte, sehr mager geschmolzene Suppe, zu der ich dem, der sie sich will schmecken lassen, einen wohlbehaglichen Appetit wünsche. —
>
> Das Stück selbst, so ist dieses zotenvolle, ohne Plan angelegte sitten- und guten Geschmack verderbende Stückarbeit, soweit unter der Kritik, dass ich es wahrlich nicht in meine Feder genommen haben würde, wenn ich es nicht zur Rettung der Ehre der hiesigen Hof- und Nationalbühne und des Publikums für nötig zu sein befunden hätte. Allein, die Welt muss wissen, dass der Geschmack in Bayern nicht so verdorben ist, um einem Stück Beifall zu geben, das bloss für den Friseur zu Papillrollen, nicht aber für eine gesittete deutsche Bühne gehört. . . . "

[1]) München 1784.
[2]) Siehe S. 13 ff.

Der Anonymus schliesst dann seine Schrift mit einem, wenig vornehme Gesinnung verratenden, persönlichen Angriff auf Professor Strobl, dem man wohl die erste Kritik in der Münchener (gelehrten) Zeitung zuschreiben muss.

Dieser Angriff blieb natürlich nicht ohne Erwiderung. In einem längeren Artikel [1]) gibt der Rezensent zu seinem ersten Bericht einige Erläuterungen und schwächt in manchen Punkten sein wohlwollendes Urteil etwas ab. Im grossen und ganzen aber behauptet er seinen anfangs eingenommenen Standpunkt. Auf den Angriff auf Schubaur geht er nicht ein, sondern er überlässt es dem Komponisten, sich selbst zu verantworten.

Doch Schubaur hat sich nicht gegen den Ausfall, wie sein wohlwollender Kritiker, durch eine Entgegnung gewehrt, sondern durch die Tat bewiesen, dass er wohl imstande war, eine gänzlich neue und originelle Musik zu einem neuen Singspiel zu liefern. Immerhin mag er sich den Misserfolg des „Lustlagers" zu Herzen genommen und über seine Ursache nachgedacht haben. Dass das Textbuch wohl die meiste Schuld an dem Misslingen hatte, mochte ihm bald klar geworden sein. Er griff diesmal wieder auf ein älteres, schon von Ernst Wilhelm Wolf komponiertes Singspiel zurück, da er in München schwerlich jemand gefunden hätte, der ihm eigens einen Text angefertigt hätte; ausserdem war sein neues Werk „Die treuen Köhler" von demselben Dichter Heermann, der „Die Dorfdeputierten" bearbeitet hatte. Aus diesem Grunde setzte er auf ihn eine gewisse Hoffnung. In der von Schubaur selbst verfassten Vorrede zum Textbuch schreibt er darüber:

> „Ich wählte mir diese Operette für meine Nebenstunden (auf den Vorwurf, als vertrüge sich mit der ernsten Wissenschaft, wie die Medizin ist, die Uebung einer Kunst nicht, die den Aerzten der Vorwelt einst so heilig und heilsam erschien, mag ich nicht antworten; wer so leicht urteilen kann, dessen Kopf muss zu schwer oder zu leicht sein) vorzüglich darum, weil sie von dem Verfasser der „Dorfdeputierten" ist. Die Gabe, eine naive Empfindung wohl auszudrücken, oder kleine Gemälde von Gegenständen, die bei allem Anscheine des Gemeinen, nichts weniger als leicht zu malen sind, in fliessenden Versen vorzutragen, besitzt er im hohen Grade. Man wird diesem Stücke viele angenehme Züge der kunstlosen Natur, viel Interesse und dabei eine feine Schattierung des Komischen mit dem Rührenden nicht absprechen können. Einige Abänderungen werden mich keiner Verantwortung bei dem

[1]) „Münchener gelehrte Zeitung" 1784.

Dichter schuldig machen. Genug, dass das Stück an seinem Interesse eher gewonnen als verloren hat."

Die erwähnten Aenderungen beziehen sich auf einige unbedeutende Striche im Dialog und auf die Nichtberücksichtigung einiger Gesangstexte.

Zum besseren Verständniss der Handlung sah sich Schubaur zu einer Einleitung in die Vorgeschichte seiner Oper genötigt. Dieser Umstand allein hätte ihn, ganz abgesehen von den übrigen Mängeln seines Librettos, über den Wert oder Unwert der Heermann'schen „treuen Köhler" nachdenklich stimmen müssen. Den Erfolg seiner „Dorfdeputierten" verdankte er nicht zum wenigsten dem verhältnismässig guten Textbuche, durch das sich wenigstens ein dünner Faden einer durchgehenden Handlung zieht. Die „treuen Köhler" aber zerfallen in eine Anzahl lose aneinandergereihter Episoden, die wohl einige musikalisch-dramatische Situationen bieten, aber doch kein einheitliches Ganzes bilden. Durch diese hat sich denn auch Schubaur verleiten lassen, nach dem Heermann'schen Texte zu greifen. Und das sollte seiner neuen Oper zum Verhängnis werden. Sie erlebte dasselbe Schicksal wie, nicht ganz fünfundzwanzig Jahre später, Weber's „Euryanthe", die den Anforderungen eines dramatischen Operntextes auch nicht genügte.

Es ist natürlich selbstverständlich, dass er eingedenk des „Lustlagers", diesmal auf die Musik die grösste Sorgfalt verwandte. Er arbeitete an ihr anscheinend länger als an seinen andern Opern, da „Die treuen Köhler" erst zwei Jahre nach dem „Lustlager" auf der Münchener Bühne erschienen.

Aus Dankbarkeit für das Interesse, das die Kurfürstin für „Die Dorfdeputierten" gezeigt hatte, die sie 1784 als Festvorstellung zu ihrem Geburtstag befohlen hatte,[1]) widmete ihr Schubaur sein neuestes Werk. Die Widmung ist dem Textbuch und später dem gestochenen Klavierauszuge vorgedruckt und lautet:

Der
Regierenden Frau Herzogin von Zweibrücken
Maria Amalia
Pfalzgräfin bei Rhein, in Bayern, zu Jülich
und Berg, Herzogin, Fürstin zu Mörs, Gräfin
zu Veldenz, Sponheim etc. etc.
geborene Herzogin zu Sachsen, Engern und
Westfalen, Landgräfin zu Thüringen
Hochfürstlichen Durchlaucht.

[1]) Theaterzettelband in der Münchener Universitätsbibliothek.

Was uns an ihr entzückt [1])
Ist Huld und Gütigkeit,
Durch Wohltun gross, gerecht und mild.
Hört sie des Ernsten Flehen,
Die Nachwelt wird ihr göttlich Bild
Mit Dank, mit Wonne sehen.

„Durchlauchtigste!

Dieses ist das Gemälde, welches der Dichter von der regierenden Fürstin aufstellt, die zur Zeit des in diesem Singspiele abgehandelten Vorfalls Sachsens Thron verherrlichte; er zog die Idee aus der Geschichte ab und borgte die Farben von der Wahrheit — Farben, die nie verbleichen, nie auswittern. Die Fürstinnen Ihres erhabenen Hauses müssen die benannten Tugenden mit Blumenketten an sich gefesselt haben, denn seit einer langen Vererbung blühen sie noch unverwelkt bei Ihnen. Auch an Euerer Durchlaucht kennt, schätzt und bewundert die Welt sie alle. Wie glücklich würde ich sein, wenn meine Musik nur den Umriss der Empfindung bezeichnen könnte, die mich bei solchen Gedanken durchdrang. Ich kann nichts besseres tun, als mit dem Dichter Ihrem und unserem Vaterlande zurufen:

Ihr alle hier
Wünscht, Freunde, wünscht mit mir
Der besten Fürstin langes Leben.

Euerer Durchlaucht

untertänigster gehorsamster
Lukas Schubaur."

Am 29. September 1786 [2]) erfolgte die erste Aufführung. Der Beifall war allgemein und der Erfolg der „Dorfdeputierten" schien sich wiederholen zu sollen. In grossen Lettern verkündete die „Münchener Zeitung" vom 3. Oktober ihren Lesern dieses Ereignis. Die Nachricht stand wie eine Depesche vom Kriegsschauplatz an erster Stelle; sie war überhaupt die erste Kunstnachricht, die diese Zeitung seit ihrem

1) ein Vers aus den „treuen Köhlern", zweiter Akt, 9. Auftritt.
2) Legband: a. a. O. III. Teil.

sechsjährigen Bestehen brachte.[1]) Etwas später folgte die „Pfalz-bayerische Muse“ [2]) mit einer etwas eingehenderen Besprechung. Beide Kritiken treffen in ihrem Enthusiasmus für den beliebten einheimischen Komponisten der „Dorfdeputierten“ nicht das richtige. Wenn die „Münchener Zeitung“ schreibt:[3]) „Diese Musik zeichnet sich wie die der „Dorfdeputierten“ durch innige Charakterisierung der handelnden Personen aus,“ so stimmt das wohl für die „Dorfdeputierten“, aber nicht für die „treuen Köhler“, weil es dramatische Charaktere wie in der erstgenannten Oper in den „treuen Köhlern“ überhaupt nicht gibt. Zutreffender ist es schon, wenn der Referent der „Pfalz-bayerischen Muse“ [4]) sagt: „. . . sehr glücklich behandelt er das Naive, ein Meister scheint er für die Idylle geboren zu sein.“ Dies letztere tritt bei den „treuen Köhlern“ wegen ihrer undramatischen Anlage mehr in den Vordergrund. Schubaur hat hierin auch einige vortreffliche Nummern geschaffen. Aber trotzdem wird ein Blick in die Partitur der „Dorfdeputierten“ lehren, dass Schubaurs Meisterschaft gerade in der Behandlung der Charaktere und im Erfassen dramatischer Situationen beruht. Der Punkt aber, bei dem die Kritik mit einer bedingungslosen Ablehnung hätte einsetzen müssen und der den Erfolg der „treuen Köhler“ zu keinem nachhaltigen machte, wird verschwiegen. Nur der Referent der „Pfalz-bayerischen Muse“ weist dunkel auf ihn hin, wenn er schreibt: „Die Beurteilung des Gedichtes übergehe ich, aber der Tonsetzer hat alles erschöpft, was die Billigkeit über so einen Gegenstand nur fordern kann . . . . Schubaurs Tonkunst weiss auch dann das Gedicht zu erheben, wenn es durch seine eigene Schwere heruntersinkt und wenn Sapphos Geist, des gekrönten Anakreons, Gessners und Kleists das Gedicht beseelen, wird unter Schubaurs süssgebrochenem Ton so eine Operette zwischen den Meisterstücken unseres Jahrhunderts glänzen wie Venus unter den Planeten.“ Man versteht, weshalb kein ausgesprochener Missklang in seine Lobeshymne hineinkommen durfte.

1) „Herr Dr. Schubaur hat unserer Schaubühne abermals ein angenehmes Geschenk durch seine vortreffliche Musik zu dem Singspiel „Die treuen Köhler“ gemacht. Diese Musik zeichnet sich wie die der „Dorfdeputierten“ durch die innige Charakterisierung der handelnden Personen und durch den Fleiss aus, mit dem er sich in die Poesie hineindenkt. Die empfundenen Gedanken des Dichters sind genau durch die gedachte Empfindung des Komponisten ausgedrückt. Die Begleitung der Instrumente ist ebenso simpel als gefällig und malerisch. Sie umschwebt nur das Lied, wie das Gewand eine griechische Grazie. Auch die Schauspieler und Schauspielerinnen verdienen wegen der sehr guten Aufführung dieses Stückes öffentlich gerühmt zu werden. Wir wünschen nur, dass Herr Schubaur diese Musik bald in Klavierauszügen machen möchte.“

2) München, November 1786.

3) a. a. O.

4) a. a. O.

Bald nach der ersten Aufführung erschien der gestochene Klavierauszug. Doch der erwartete Erfolg stellte sich nicht ein. Von auswärtigen Bühnen lässt sich nur die Mannheimer Aufführung im Jahre 1789 nachweisen. [1]) Selbst in München erlahmte bald das Interesse an den „treuen Köhlern". Sie erreichten die Aufführungszahl der „Dorfdeputierten" nicht im entferntesten: schon 1790 ist die letzte Aufführung zu verzeichnen. [2]) Dann verschwanden sie für immer vom Münchener Hoftheater.

„Die treuen Köhler" waren das letzte Werk, das Schubaur für die Bühne schrieb. Die sich mehrenden Berufsgeschäfte mögen ihm zum Komponieren keine Zeit mehr gelassen haben. Auch mag er vielleicht zu der Erkenntnis gekommen sein — 1785 hatte man in München Mozarts „Entführung aus dem Serail" mit frendigem Beifall empfangen. [3]) dass er mit seinen „Dorfdeputierten" und „treuen Köhlern" das gegeben hatte, was in seinen Kräften stand und was er zu leisten berufen war.

Zur Vervollständigung seiner Biographie bleiben noch einzelne Daten nachzutragen. [4]) Durch ein medizinisches Gutachten, das ihm seine Ernennung zum Medizinalrate einbrachte, hatte Schubaur auch als Arzt grosses Aufsehen in München erregt. 1791 wurde er vom Staate übernommen und im folgenden Jahre zum Hofarzt ernannt. Von nun ab bekleidete er aufsteigend alle medizinischen Stellen im Land, die zu vergeben waren. 1793 wird ihm das sogenannte Kriminalphysikat übertragen: 1799 wird er zum Medizinalrat der kurfürstlichen General-Landesdirektion ernannt: im Jahre 1808 zum ersten Medizinalrat des General-Kommissariats des Isarkreises und zugleich zum ersten dirigierenden Rat des medizinischen Komitees in München. Die Stelle des ersten Vorsitzenden übernimmt er 1814 nach dem Tode des königl. Geh. Rates und Leibarztes Besnard.

Ein Charakterbild von Schubaur lässt sich schlecht entwerfen, weil das biographische Material zu grosse Lücken aufweist, doch seien hier noch einige Urteile aus dem Nekrolog angeführt. Seine Bescheidenheit, glückliche Hand als Arzt und seine Menschenliebe machten ihn bald als tröstenden und geistreichen Freund am Krankenbett bei Arm und Reich sehr gern gesehen. Mit grossem Eifer und hartnäckiger Ausdauer machte er wissenschaftliche Studien über gefährliche Krankheiten z. B. über Bissverletzungen von wütenden Hunden usw.

1) Fr. Walter: Archiv und Bibliothek des Grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim.
2) Legband: a. a. O. III. Teil.
3) Grandaur: a. a. O.
4) aus dem Nekrolog. a. a. O.

und brachte durch gewagte Experimente oft sein Leben in Gefahr. Allgemein gerühmt wird seine hohe Intelligenz. „Alle, die ihn aus genauerem und traulichem Umgange kannten, bewunderten in ihm eine streng logische Bestimmtheit im Denken, das keine Lücke liess in Darlegung seiner Gedanken, die überraschten, und einen Ausdruck in seinen Vorträgen, der durch die Bestimmtheit und den lakonischen Satirism wie leuchtende Blitze das verworrene Dunkel erhellte. Seine Vorträge bleiben im Archiv der gerichtlichen Arzneikunde ewig belehrende Dokumente.“ [1])

Es nimmt daher nicht wunder, dass man bei dem Tode Schubaurs am 15. November 1815 fast ganz schon vergessen hatte, dass er vor Jahren auch als Opernkomponist einmal eine bedeutende Rolle gespielt hatte.

---

1) Nekrolog, a. a. O.

Zweites Buch.

Franz Danzi.

Erster Teil.

Biographisches und Historisches.

Einleitung.

Seinen ersten Biographen fand Franz Danzi noch zu seinen Lebzeiten in Lipowsky. [1]) Er gibt mit falschen Daten, die, wie ebenfalls bei allen weiteren Angaben anderer Biographen im nachfolgenden Text stillschweigend berichtigt werden, eine kurze Lebensbeschreibung bis zu Danzis Uebersiedelung nach Stuttgart (1807) und folgende Charakteristik von ihm als Komponist:

> „Danzi ist als ein einsichtsvoller und gründlicher Compositeur allgemein berühmt und bekannt, und vorzüglich bewundert man an ihm seine wundervollen, ganz dem Geiste des Gebets entsprechenden Kirchenstil; er ist ein strenger Kontrapunktist und opfert daher manchmal der Regel den theatralischen Effekt in Opernmusiken. Was er schreibt, ist mit Ueberlegung geschrieben und zeugt von einem grossen theoretisch nnd praktisch gebildeten Compositeur."

Dies Urteil hält der heutigen Kritik stand; ihm wäre nichts weiter hinzuzufügen. Dass Lipowsky Danzi noch nicht historisch betrachten und würdigen konnte, liegt ja klar auf der Hand.

Hinter diesen Notizen bleibt Gerber [2]) weit zurück. Es findet sich aber bei ihm ein Verzeichnis sämtlicher bis zum Jahre 1811 erschienenen Kompositionen von Danzi. Rochlitz [3]) folgte 1826 in seiner Zeitung mit einem ausführlicher behandelten Nekrolog, der mit Streichung des ersten Absatzes unverändert in seine gesammelten Aufsätze „Für Freunde der Tonkunst" [4]) überging. Er diente als Grundlage für die nachfolgende Biographie. In seinem Urteil über Danzi ist er eingehender als Lipowsky, aber etwas Neues kann Rochlitz im Grunde nicht sagen. Er ist nur differenzierter. Es entspricht durchaus der heutigen Auffassung, wenn er schreibt, dass Danzis Kompositionen keine Epoche gemacht und nicht

[1]) Bayr. Musiklexikon, München, 1811.
[2]) Lexikon der Tonkünstler, Leipzig, 1812—14.
[3]) A. M. Z. Jahrgang 28, S. 581.
[4]) Leipzig, 1830.

etwas geradezu Neues in die Tonkunst eingeführt haben. [1]) Am höchsten schätzt Rochlitz die Kompositionen für Gesang ein und von seinen Opern besonders seine „Mitternachtsstunde". Ob gerade dies Urteil seiner Ueberzeugung und seiner Erkenntnis entsprang, möchte man bezweifeln. Danzis andere Opern, besonders seine grosse durchkomponierte „Iphigenie in Aulis", die auf C. M. von Weber einen grossen Eindruck gemacht zu haben scheint, [2]) haben keine Verbreitung gefunden und mögen daher dem Redakteur der A. M. Z. unbekannt geblieben sein ausser eben der „Mitternachtsstunde", die 1801 im Klavierauszug gestochen im Handel erschien und gleich eine wohlwollende Kritik von Rochlitz erfahren hatte. [3]) Bei Rochlitz vermisst man einen Hinweis auf den Einfluss Danzis auf C. M. von Weber. Man tut dies um so mehr, als Rochlitz mit Webers äusserer und innerer Entwickelung genau vertraut war, wie man mit Recht aus Max Maria von Webers Biographie und dem thematischen Verzeichnis von Jähns annehmen darf.

Dies holte später der Verfasser des Artikels „Danzi" in Schillings Enzyklopädie [4]) einigermassen nach, indem er wenigstens dunkel darauf hinweist. Er schreibt:

> „Danzi, Franz, hat, obschon kein gemeines Talent, niemals in den Annalen der Tonkunst eigentlich geglänzt, dennoch aber als ein Künstler von der seltensten vielseitigsten Ausbildung durch Lehre und Beispiel soviel gewirkt, dass ihm mit Recht die Anwartschaft zusteht auf ein Denkmal, wie es die Welt meistens nur ihrem Heroismus zu setzen pflegt . . ."

Im weiteren folgt er genau dem Rochlitzschen Nekrolog, wie überhaupt alle nach dem Jahre 1830 erschienenen Artikel über Danzi. Sein Urteil über Danzis Opern, [5]) das den Schein erweckt, als ob er es aus eigener Anschauung und Erfahrung herleite, ist auch nur aus Rochlitzens Kritik konstruiert. Wenn er bemängelt, dass auch das öftere und deutliche Durchhören fremder Ideen, mit denen natürlich Mozartsche gemeint sind, bemerkbar sei, so stellt er damit nur eine Tatsache fest, die man bei allen anderen Opernkomponisten seiner Zeit ausser dem späteren

[1]) A. M. Z. Jahrgang 28, S. 586.

[2]) C. M. von Webers sämtliche Schriften, herausgegeben von Georg Kaiser, S. 142.

[3]) A. M. Z. Jahrgang 4, S. 188.

[4]) „Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst", Stuttgart 1835.

[5]) „„Der Kuss", „Die Mitternachtsstunde" und „Iphigenie" sind die besten von seinen Opern. Sie gefielen und verdienten es, ohne indessen eigentliches Glück zu machen. In den übrigen sind zwar einzelne treffliche Stücke enthalten, aber es fehlt ihnen der Glanz genialer Erfindung, die Schärfe und Bestimmtheit in der Zeichnung der Charaktere und das zündende, um sich greifende Feuer in der Ausarbeitung".

C. M. von Weber auch antrifft.[1]) Alle weiteren Danzi betreffenden Artikel bei Schladerbach-Bernsdorf,[2]) Fétis,[3]) der als erster das Geburtsjahr Danzis richtig mit dem Jahre 1763 angibt, was die andern nach ihm übernehmen, Mendel,[4]) Riemann,[5]) Grove,[6]) sowie die beiden Artikel in der allgemeinen deutschen[7]) und der badischen[8]) Biographie fussen auf dem Nekrolog von Rochlitz.

Diesem folgt auch im wesentlichen Max Maria von Weber in der Biographie seines Vaters,[9]) soweit er das Leben Danzis vor seinem Zusammentreffen mit Carl Maria von Weber in Stuttgart (1807) beschreibt. Seine anderen Mitteilungen über Danzi beruhen natürlich, da sie C. M. von Weber in seinem Verkehr mit Danzi betreffen, auf eigener Forschung. Von ihm erfahren wir überhaupt nur einiges von Danzi während seiner Tätigkeit als Kapellmeister in Stuttgart, da die Personalakten über Danzi in Stuttgart nicht mehr erhalten geblieben sind.[10])

Bei einer ausführlichen Biographie, wie sie Max Maria von Weber von seinem Vater gibt, konnte er selbstverständlich auch nicht den Einfluss übergehen, den Danzi auf den jungen Weber in Stuttgart ausgeübt hat. Er widmet ihm einen besonderen Abschnitt.[11])

Die anderen Biographien Webers, Reissmann,[12]) Gehrmann,[13]) Servières[14]) weisen natürlich auch darauf hin, weil sie alle Max Maria von Webers Arbeit benutzen. Eigentümlicherweise übergeht Jähns in seinen beiden Werken über Weber[15]) diesen Punkt vollständig.

---

1) Vergl. Vorwort, Seite III.
2) Universallexikon der Tonkunst, Dresden, 1856.
3) Biographie universelle des musiciens, Paris 1861.
4) Musikalisches Konversations-Lexikon, Berlin, 1873.
5) Musiklexikon, Leipzig, 1909.
6) Dictionary of music and musicians, London, 1904 10. Das Urteil des Verfassers (Mrs. Walter Carr) in diesem Lexikon: he (Danzi) was a sound musician, but strained too much after orchestral effects, muss wohl auf einem Missverständnis des deutschen Textes beruhen. Das Gegenteil ist der Fall!
7) Leipzig 1876, Bd. 4, S. 755 56.
8) Weech: Badische Biographien, Heidelberg, 1875, Bd. 1, S. 159 bis 160.
9) M. M. von Weber: C. M. von Weber, ein Lebensbild, Leipzig, 1863.
10) Mitteilung der Intendanz des kgl. Hoftheaters in Stuttgart.
11) M. M. von Weber a. a. O. 1. Bd. S. 144 ff.
12) C. M. von Weber, Berlin, 1883.
13) C. M. von Weber, Berlin, 1899, in der Sammlung „Berühmte Musiker", Harmonieverlag.
14) Weber in der Sammlung „Les musiciens célèbres", Paris 1905.
15) „C. M. von Weber in seinen Werken", Berlin, 1871 und „C. M. von Weber, eine Lebensskizze", Leipzig 1873.

Im grossen Zusammenhange schrieb zum ersten Mal Gottfr. Wilh. Fink [1]) über Danzi. Eine Stelle in der Operngeschichte vermag er Danzi noch nicht zu geben: er behandelt ihn kurz in Gesellschaft mit anderen Opernkomponisten der Zeit, wie Reichardt, Naumann, Zumsteeg, Joseph Schuster, Himmel, Franz Anton Hoffmeister, Schenk, Vogler, Fesca u. a. m. Er weist auf die „Mitternachtsstunde" hin und meint, dass Danzi über viele Ausländer den Sieg davontragen würde, sobald Wert und nicht Anerkennung der Menge entschiede. [2])

Ihm folgte später Biedenfeld. [3]) Je mehr Danzis Werke in Vergessenheit gerieten, um so schneller und rückhaltloser wurde man mit seiner Bewertung fertig. Denn Biedenfeld erledigt Danzi mit folgendem:

> „Auch die beiden besten seiner komischen Opern „Der Kuss" und „Die Mitternachtsstunde" erheben sich auf keine Weise über das gewöhnliche und würden auch dem jetzigen Repertoir ebenso wenig förderlich sein, als sie es zu ihrer Zeit gewesen sind . . ."

Schletterer [4]) erwähnt Danzi und ein Werk von ihm „Der Quasimann" nur noch bei einer Aufzählung anderer Opernkomponisten seiner Zeit. Dann verschwindet Danzis Name selbst aus den umfangreichsten Musikgeschichten, bis Hermann Kretzschmar Holzbauers „Günther von Schwarzburg" herausgibt und bei dieser Gelegenheit wieder auf Danzi hinweist und ihm gleichzeitig seine Stellung in der Geschichte der deutschen Oper gibt. [5])

Zur Vervollständigung von Danzis Biographie, deren Grundlage, wie schon erwähnt, Rochlitzens Nekrolog bildet, wurden die Akten der kurfürstlichen Kapelle und des Theaters in Mannheim, die Personalakten in der Intendanz des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München [6]) und des grossherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe, ferner die Theaterakten im Münchener Kreisarchiv und im königlich bayerischen Finanzministerium herangezogen. Weiter dienten hierzu einzelne Auszüge der A. M. Z., die für die Musikforschung vom Jahre 1798 ab als ein zuverlässiges und unentbehrliches Hilfsmittel bekannt ist. Einige weniger bedeutende Quellen sind im Text namhaft gemacht. —

---

[1]) Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838.
[2]) Ebenda, S. 289.
[3]) Die komische Oper, Leipzig, 1848.
[4]) Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg, 1863, S. 227.
[5]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 8-9, Vorrede, S. XVII.
[6]) Abkürzung: P. A. M.

Fundorte der Danzischen Opern.

Danzi hat nachweislich für die Bühne ohne Berücksichtigung der Musik zu Schauspielen (Entreacts, Chöre und Lieder) und Balletten folgende Werke geschrieben: [1])

„Azakia", Mannheim, 1780,
„Cleopatra", Mannheim, 1780,
„Laura Rosetti", Mannheim, 1781,
„Der Sylphe", (?) [2]).
„Die Mitternachtsstunde", München, 1788,
„Triumph der Treue", München, 1789,
„Der Quasimann", München, 1789,
„Der Kuss", München, 1799,
„El Bondocani" [3]), München, 1802,
„Iphigenie in Aulis", München, 1807,
„Camilla und Eugen" oder „Der Gartenschlüssel", Stuttgart,
„Dido" (Melodram), Stuttgart,
„Rübezahl" [4]), Karlsruhe, 1813,
„Malvina", Karlsruhe, 1814,
„Turandot", Karlsruhe, 1817,
„Abbé Lattaignant", Karlsruhe, 1820.

Von diesen Opernwerken sind in handschriftlichen Partituren erhalten geblieben:

1. Das Duodrama „Cleopatra", in der Musiksammlung der kgl. Bibliothek zu Berlin.
2. Die komische Oper „Die Mitternachtsstunde", in Berlin, ebendort, München (Hof- und Staatsbibliothek) und Mannheim (Bibliothek des Hoftheaters). Für die vorliegende Arbeit wurde das Berliner Partiturexemplar benutzt.

---

[1]) Die Aufzählungen bei Riemann (Opernhandbuch) und Carlo Dassori (Opere e Operisti, Dizionario lirico, 1903) sind unvollständig und ungenau.

[2]) Nicht zur Aufführung gekommen. Wahrscheinlich bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Mannheim 1785 komponiert.

[3]) Bei Lipowsky, „Der Calif von Bagdad".

[4]) Bei Eitner (Quellenlexikon), „Der Berggeist" oder „Schicksal und Treue".

3. Das einaktige Singspiel „Camilla und Eugen“ oder „Der Gartenschlüssel“, in der Musiksammlung der kgl. Bibliothek zu Berlin.
4. „Rübezahl“, Oper in zwei Akten von Lohbauer im Münchener Opernarchiv.
5. „Turandot“, heroisch-komisches Singspiel in zwei Akten, Münchener Opernarchiv.

Vollständig im Druck liegt nur der Klavierauszug der „Mitternachtsstunde“ vor,[1]) von dem die Hof- und Staatsbibliothek in München, das Britische Museum, die Berliner Bibliothek, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Verfasser je ein Exemplar besitzt.

Von der Oper „Der Kuss“ erschienen zwei Arien „Ihr Herren und Frauen eilt herbei“ und „Freien wäre mir schon recht“, sowie zwei Duette „Nacht und Nebel decken jetzt noch dein Geschick“ und „Nimm diesen Trank“ im Druck bei Falter in München. Eine vollständige Sammlung dieser Drucke besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek; die erste Arie befindet sich in der Berliner Bibliothek, die beiden Duette im Britischen Museum, London. Das von Eitner (Quellenlexikon) in Regensburg als vorhanden angezeigte Duett war nicht aufzufinden.

Als Notenbeilage zur „Aurora“ [2]) erschien eine Romanze aus „El Bondocani“, die auch der Katalog der kgl. Hausbibliothek zu Berlin anführt.

Aus der „Iphigenie in Aulis“ erschien in London 1851 ein Canon für drei Stimmen: „Hope, mans toil worn Heart supporting“, den das Brit. Mus. aufbewahrt.

Um wenigstens ein Bild von der äusseren Gestalt der von Danzi für München komponierten Opern, von denen die Musik verschollen ist — es sind dies die Opern „Der Triumph der Treue“, „Der Quasimann“, „Der Kuss“, „El Bondocani“ und „Iphigenie in Aulis“ — zu bekommen, wurden die in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek erhaltenen Textbücher herangezogen.

---

1) Simrock, Bonn, 1801.
2) Münchener Monatsschrift, 1804.

Der grosse Erfolg von Mozarts „Entführung aus dem Serail" und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker", deren Erstaufführungen in München am 1. April 1785 und Mitte Oktober 1787 stattfanden [1]), hatte dem deutschen Operngedanken neue Nahrung zugeführt und ihn weiter gekräftigt. An dem Repertoir des Hof- und Nationaltheaters liess sich dies zwar nicht sonderlich feststellen, obgleich beide genannten Opern eine hohe Aufführungsziffer erlangten [2]). Franzosen und Italiener hatten noch immer das Uebergewicht, trotz Schubaur, Mozart und Dittersdorf. Aber aus den scharfen kritischen Aeusserungen über die italienische und französische Oper und aus der klareren Formulierung der Anforderungen, die man an die deutsche Oper stellte, kann man herauslesen, dass die Verfechter der deutschen Oper viel selbstbewusster aufzutreten begannen. Dass die deutsche Opernidee auch in breitere Schichten gedrungen war und sie auch lebhaft zu interessieren schien, zeigen die Aufsätze, die in Münchener Zeitschriften von verschiedenen Seiten über die Oper veröffentlicht wurden [3]). Von ihnen verdient besonders der ästhetisierende Aufsatz in der „Pfalz-bayerischen Muse" einige Beachtung; er sei deshalb im Anhang wiedergegeben.

Sein Verfasser vertritt die Idee, dass sich in der Oper alle Künste vereinigen sollen zu einem grossen Gesamtkunstwerk. Er fordert psychologische Wahrheit in den Charakteren der handelnden Personen und glaubhafte Situationen. Aus diesem Grunde verlangt er als Inhalt der Oper eine Handlung aus der Geschichte und nicht aus der Mythologie, da er die Erscheinungen von Gottheiten als unwahrscheinlich verurteilt. Die Bühnenbilder sollen der Wirklichkeit entsprechen und die Kostüme sollen der Zeit und dem Lande entnommen sein, in dem die Handlung vor sich geht. Vom Sänger verlangt er die Betonung des Dramatischen in seiner Rolle. Als beste Oper sieht er die an, in der sich nicht ein Recitativ an das andere reiht, auch nicht in der alles restlos in Musik aufgelöst ist, sondern die, in der Gesang mit gesprochenem Dialog abwechselt. Er begründet dies damit, dass man fortwährende Recitative und fortwährenden Gesang nicht anhören könne. — Man muss sich wundern, dass der Verfasser hier nicht den goldenen Mittelweg vorschlägt, der doch sehr nahe

1) Grandaur, a. a. O. und Legband a. a. O.
2) Legband, a. a. O. Statistisches Verzeichnis.
3) Pfalzbayerische Muse, Februar 1786; „Aurora", 1804.

liegt, da die musikalische Behandlung der Oper nach Recitativ und „Gesang", wie er es nennt, sich ganz von selbst ergibt, wenn man die rein äusseren Vorgänge der Handlung ins Recitativ verlegt und die seelischen dem Arioso zuweist. Vielleicht fürchtete er aber auf diese Weise für die durchkomponierte „seriöse" Oper Propaganda zu machen, was er gerade verhindern wollte.

Aehnlich wie in der Literatur die zweite Blütezeit der deutschen Dichtung durch theoretische Erörterungen über Wesen und Aufgabe der Dichtkunst eingeleitet wird [1]), haben wir in der Musik dieselbe Erscheinung wie die angeführten Aufsätze über das Singspiel und die Oper von Dressler, Reichardt, Sulzer, Joachim Schuhbauer und der letzte anonyme beweisen. Nachdem nun einige deutsche Opern auf der Bühne, neben italienischen und französischen, Heimatsrechte erworben hatten, theoretisierte man weiter: „Welches sind die Regeln und Grundsätze, nach denen man die theatralischen Musiken in ästhetischer Hinsicht beurteilen kann und muss [2])?"

Kants 1790 erschienene „Kritik der Urteilskraft" hatte der Aesthetik neue Richtlinien gegeben und das Interesse an ihr nicht nur bei den berufsmässigen Philosophen, sondern auch bei allen gebildeten Ständen geweckt und neu belebt. Reischel, der Schreiber des dramatischen Briefwechsels, dem das Münchener Theater am Herzen lag und der durch seine kritische Betrachtung zur Entwicklung der deutschen Oper auch sein Scherflein beitragen wollte, benutzte zur Beantwortung der gestellten Frage Heusingers „Handbuch der Aesthetik" [3]), das nach Reinhardstöttner [4]) auf Kants „Kritik der Urteilskraft" fusst. In seinen Betrachtungen über die dramatische Musik weicht jedoch Heusinger von Kant erheblich ab. Eigene Gedanken spricht Reischel in seinem Aufsatz: „Welches sind die Regeln und Grundsätze . . . etc." nicht aus, sondern beschränkt sich nur darauf, einen sehr geschickten Auszug aus dem betreffenden Kapitel der Heusingerschen Aesthetik zu machen. (Da der dramatische Briefwechsel, sowie das Heusingersche Handbuch selten geworden sind und der Reischelsche Brief in Bezug auf die Kenntnis der Aesthetik des dramatischen Tonsatzes im 18. Jahrhundert bemerkenswert erscheint, so sei er im Anhang wörtlich zum Abdruck gebracht.)

[1]) Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, 1730.

[2]) Dramatischer Briefwechsel, das Münchener Theater betreffend von einem Freunde der Schaubühne (Reischel), München 1797. Vergl. hierzu: „Eine Münchener Dramaturgie vor 100 Jahren", von Carl v. Reinhardstöttner, in „Forschungen zur Kulturgeschichte Bayerns", München 1897.

[3]) Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurteilung der Werke einer schönen Kunst, herausgeg. von J. H. G. Heusinger. Gotha, 1797.

[4]) Reinhardstöttner, a. a. O.

Die „theatralische“ Musik teilt Reischel-Heusinger ein in Melodram und Oper. Der Zuschauer soll im Melodram nicht eine Begebenheit sehen, wie in der Oper, sondern er soll ein gewisses Gefühl auf das lebhafteste empfinden. Aus diesem Grunde ist daher die Komposition der Dialoge stilwidrig Das Melodrama ist durchgehends lyrisch und rein auf Gefühl und Affekt angelegt. Dadurch unterscheidet es sich von der Oper. „Die Oper ist Vorstellung einer Begebenheit, welche Musik zu Hilfe nimmt, nicht in der Absicht, dass ein Hauptgefühl in dem Zuschauer hervorgebracht, sondern damit das Gefühl, welches bei der Vorstellung in dem Zuschauer entsteht, stärker in ihm werde, als es ausserdem würde geworden sein“. Das Drama hat den Vorrang und die Musik bleibt untergeordnete und bloss begleitende Kunst in der Oper. Reischel stellt sich also auf den Standpunkt der Florentiner Hellenisten, die durch Hinzunehmen der Musik in erster Linie das italienische Drama ihrer Zeit zu heben suchten, um es so dem griechischen ähnlich zu machen. Der Komponist soll daher auf Zuschauer und nicht auf Zuhörer rechnen. Er soll sich nur nach dem durch die Begebenheit auf der Bühne erweckten Gefühle des Zuschauers richten und dies durch seine Musik zu verstärken suchen. Das klingt wie eine Vorahnung von Wagners Auffassung, dass das Orchester in seinem Kunstwerk die Stelle des griechischen Chores, des idealisierten Zuschauers, vertritt. Die zu diesem Punkt angeführten Beispiele vermögen heute bei der gesteigerten Orchestertechnik zwar nicht mehr als ganz beweiskräftig zu wirken. — Bedeutsam erscheint, was Reischel von dem Operntext sagt. Er verlangt, dass der Operndichter mit der Aesthetik der Oper gerade so vertraut ist, als der Komponist, und dass schon dieser wissen muss, was sich für die Komposition eignet oder nicht. „Ein Stück, dessen Scenen nicht so sich komponieren lassen, dass die Musik das Gefühl des Zuschauers zu ihrem Hauptinhalte habe, ist gar kein Sujet für die Oper. Es mag in anderer Rücksicht vortrefflich sein, als es will.“ Er verlangt also, dass man nur solche Stoffe und Textdichtungen verwendet, deren Inhalt lediglich dem Gefühl der Lyrik entspringt, sodass sich kein Rest findet, der in Tönen nicht ausgedrückt werden könnte. Doch zu dieser letzten Konsequenz kann er sich nicht ganz durchringen, da er nicht will, dass in der Oper alles gesungen wird, besonders in der deutschen nicht. —

Immerhin bleibt dieser Hinweis auf die einzig mögliche Wahl der Operntexte in seiner Richtigkeit bestehen, denn die Entwicklung der Oper hat den Weg genommen, den die Befolgung dieser Forderung wies. Hätte man sie immer scharf im Auge gehabt und liesse sich die Theorie immer gleich in

die Praxis umsetzen, dann hätte das Musikdrama zweifellos eine frühere Geburtsstunde erlebt. —

Zu der inneren Stärkung und Befruchtung der deutschen Opernidee durch ästhetische Kritik kam eine weitere Kräftigung der deutschen Oper in München in ihrem Kampfe gegen die französische und italienische durch rein äussere Umstände. Die italienische Oper kostete dem Kurfürsten, zumeist wegen ihrer prunkvollen Ausstattung, sehr viel Geld. Doppelte Etatsüberschreitungen waren bei ihr die Regel und gefährdeten in bedrohlicher Weise die Finanzen des Kurfürsten.[1]) Für den Karneval im Jahre 1789 war die Oper „Circe" von Winter vorgesehen. Zur Aufführung kam es aber nicht, da der Kurfürst sich in diesem Jahre nicht in München aufhielt. Die Aufführung war aber schon vollständig vorbereitet und es waren kontraktlich für über 7000 Gulden neue Dekorationen bestellt, die nicht mehr rückgängig gemacht werden konnten. Der Intendant, Graf Seeau, kam deswegen in grosse Zahlungsschwierigkeiten.[2]) Als der Kurfürst kein anderes Mittel wusste, der immer grösser werdenden Schuldenlast Einhalt zu gebieten, löste er kurzerhand am 10. November 1788 die italienische Oper auf.[3])

Da Carl Theodor auf sein eigentliches Hoftheater, eben die italienisch gesungene Oper, verzichtete, wandte er von nun an dem Nationaltheater und mit ihm der dort aufgeführten deutschen Oper sein ganzes Interesse zu. Dies darf man mit Recht aus den Umständen annehmen, welche die erste Aufführung von Mozarts „Don Juan" begleiteten. Die seit dem Jahre 1769 bestehende Theaterzensur[4]) hatte den „Don Juan" als ärgerlich verboten, weil „dort und da verschiedene Stellen vorkommen, welche jungen Leuten zum Aergerniss Anlass geben, ja, im zweiten Auftritt, Scene 2, kann die Handlung, welche zwischen Don Juan und seiner geliebten Zerline vorgeht, da er sich mit ihr allein verschliesst, sie aber um Hilfe ruft und ein Ungeheuer schilt, nicht anders als ärgerlich . . . aufgenommen werden . . ." Der Kurfürst jedoch hob in diesem Falle das Verbot selbst auf, gestattete die Aufführung und verbot dem Zensurkollegium, ihr weiterhin irgend welche Hindernisse in den Weg zu legen.[5])

Auch durch den Erlass eines neuen Theatergesetzes (1793), das ein hierzu ernannter Ausschuss ausarbeitete, bezeugte der Kurfürst sein Interesse für die deutsche Bühne

[1]) Theaterakten K. A, M., H. R. 459/28.
[2]) Theaterakten K. A. M., H. R. 459/28.
[3]) Frensdorf, a. a. O. S. 37 und Grandaur, a. a. O. S. 32.
[4]) Heigel: Die Theaterzensur unter Kurfürst Carl Theodor. Forschungen zur Kulturgeschichte Bayerns III, S. 172.
[5]) Heigel: a. a. O., S. 178.

und seinen Willen, durch alle erdenklichen Mittel das Niveau seines Theaters zu heben.[1]) Das Gesetz handelt von den üblichen Pflichten des Direktors und der Schauspieler (Verhaltungsmassregeln, Proben, Garderobe, Repertoir, Rollen, Strafen). Einen besonderen Abschnitt bilden die Paragraphen, welche die deutsche Oper betreffen. Da sie den Musikhistoriker interessieren dürften, weil einige Paragraphen das Spiegelbild ihrer Zeit sind, so mögen sie im Anhang Platz finden.

Als Danzi 1788 mit seiner komischen Oper „Die Mitternachtsstunde" seine Tätigkeit als Opernkomponist für die Münchener Bühne begann, waren also die äusseren Bedingungen für die deutsche Oper und ihre Pflege nicht ungünstig. Doch bevor wir diese weiter befolgen, sei erst ein Blick auf Danzis Leben und Entwicklung vor dieser Zeit geworfen.

Franz Danzi

wurde am 15. Mai 1763[2]) in Mannheim als Sohn des 1754 aus Italien berufenen Solo-Cellisten der kurfürstlichen Kapelle Innocenz Danzi.[3]) geboren. Seine musikalische Begabung trat schon frühzeitig zu Tage und fand durch seinen Vater die sorgsamste Pflege. „Er brachte ihm die Elementarkenntnisse aller Musik und das nächste Mittel, sie anzuwenden, das Klavierspielen und Singen, leicht bei; dann hielt er ihn zum Spiel seines eigenen Instruments, des Violoncells an und im letztern blieb er auch in der Folge sein Lehrer."[4]) Franz Danzi erhielt aber auch eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung. „Diese war nach mehreren Seiten hin nicht unbeträchtlich und für einen Tonkünstler ausgezeichnet. Er hatte auf jenem früh gelegten, guten Grund mit Lust und Fleiss fortgebaut; ja, er baute gewissermassen sein Leben lang daran fort; sodass er als Mann nicht nur vielerlei — auch was mit seiner Kunst nicht in Ver-

[1]) „Die kurfürstliche Intendanz, von dem Verlangen beseelt, dem hiesigen Theater den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu geben, dadurch der höchsten Willensmeinung seiner kurfürstlichen Durchlaucht ganz zu entsprechen, das höhere Vergnügen des Publikums, sowie die Ruhe, den Frieden und das Glück sämtlicher Mitglieder des hiesigen Theaters zu befördern, fand als das dienlichste Mittel zu diesem Zweck für notwendig, nach dem Beispiele anderer Theater einen Ausschuss zu errichten." (Aus der Vorrede der Theatergesetze Carl Theodors, 1793, in der Hof- und Staatsbibliothek München.)

[2]) Das Datum des Geburtstages (15. Mai) ist von Fétis übernommen. Das Mannheimer katholische Pfarramt kann keine Auskunft darüber erteilen. Schon die Ermittlungen von Jähns sind erfolglos geblieben (siehe Jähns, a. a. O. S. 84).

[3]) Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, S. 221.

[4]) Diese, wie alle weiteren, in Anführungsstriche gesetzten Stellen sind dem Rochlitzschen Nekrolog über Franz Danzi aus dem 3. Bande „Für Freunde der Tonkunst", entnommen.

bindung steht sondern es klar im Zusammenhang und in Ordnung wusste. Darum sprach und schrieb er auch gut, konnte von dem, was er wollte und machte, Rechenschaft geben; war in der Unterhaltung interessant, im Benehmen gesittet und angenehm. Uebrigens war er der lateinischen Sprache einigermassen, der französischen hinlänglich, der italienischen sehr mächtig, machte artige deutsche Verse — kurz, er war, was man im Sinne der Gesellschaft einen feinen und gebildeten Mann nennt, zu welchem sich heranzubilden, als welchen sich immer zu zeigen ihm freilich dadurch erleichtert war, dass ihm ein gemässigtes, zwar ziemlich lebhaftes, doch nicht leidenschaftliches und gefügiges Wesen angeboren war."

Man darf diesem Charakterbilde, das Rochlitz von Danzi entwirft, allen Glauben schenken, da Rochlitz ein persönlicher Bekannter von ihm war. [1]) Etwas stärker zu betonen wäre vielleicht noch Danzis schriftstellerische Tätigkeit. Er war Mitarbeiter an der „Allg. mus. Zeitung" und der Münchener Kunstzeitschrift „Aurora". Lipowsky [2]) geht etwas näher auf diesen Punkt ein. Er schreibt darüber: „Aber auch in der Literatur ist er sehr gebildet und in allen Fächern der Wissenschaft bewandert, die zu München 1804 und 1805 erschienene Zeitschrift „Aurora", dann andere deutsche Journale enthalten sehr schöne Aufsätze, die aus seiner Feder flossen und dieses Mannes Gelehrtheit und eleganten Stil bekunden."

Es war zu jener Zeit noch nicht allgemein üblich in den Zeitschriften die Namen der Verfasser der Aufsätze anzuführen, daher ist es schwer zu sagen, welche Artikel von Danzi stammen. Nur in der Rochlitzschen Zeitung ist Danzi als Urheber einiger Aufsätze nachzuweisen. [3]) Auf die Bemerkung hin, dass er auch „artige deutsche Verse" und „einen eleganten Stil" schrieb, muss man Danzi zu den

[1]) Rochlitz: Franz Danzi in „Für Freunde der Tonkunst". Fussnote auf S. III.

[2]) Lipowsky, a. a. O.

[3]) A. M. Z., VIII. Jahrgang, S. 529, Nekrolog für Cannabich: „Selten ist des Künstlers Pfad mit Rosen bestreut. Mühsam wandelt er eine rauhe Bahn, worauf die Hindernisse so manche seiner Schritte lähmen. Entgeht er glücklich den Irrgängen der Pedanterie oder des Eigendünkels, so fällt er dem Neid in die kalten Arme. Erhaben und glänzend steht vor ihm seines Strebens schönstes Ziel; er eilt darauf zu: fort entrücken die Dürste der Eigenliebe es seinen sehnenden Blicken. Er tappt in des Zweifels Dämmerung der Nebel zerrinnt, und ferner, als je, steht es da; er sieht erstaunt, dass er im Kreise des Selbstbetrugs sich wand, und von Neuem beginnt er seinen Lauf. Mit festerem Trit und helleren Augen verfolgt er nun den schroffen Pfad; er naht, er sieht, er hofft plötzlich ruft das unerbitterliche Schiksal: bis hierher und weiter nicht! Er sinkt und alles Streben, Wünschen, Drängen und Schaffen verschlingt der nimmersatte Schoss der Erde, aus dem er war. So sank Mozart in der Blüte seines irdischen

schriftstellernden und dichtenden Musikern zählen und nicht nur zu den schreibenden. Bekanntlich hat man zum ersten Mal bei C. M. von Weber auf diesen Unterschied aufmerksam gemacht. Dass er von Danzi auch in dieser Hinsicht während ihres beiderseitigen Verkehrs in Stuttgart (1807–1810) gewisse Anregung erhielt, darf man wohl als wahrscheinlich annehmen, trotzdem Georg Kaiser in seiner Spezialstudie über den Schriftsteller Weber, wohl aus Unkenntnis der schriftstellerischen Begabung Danzis, ganz darüber hinweg geht. [1])

Schon frühzeitig machte sich bei dem jungen Danzi seine kompositorische Begabung bemerkbar. Als Zwölfjähriger schrieb er Lieder und Stücke für Cello, die im Familien- und Freundeskreise allgemein gefielen. Seine spezielle Ausbildung im Kontrapunkt erhielt er vom Jahre 1775 [2]) ab durch den bekannten Abt Vogler, der später auch Poissl und Weber unterrichtete. Von Vogler erlernte er besonders die gesangsmässige Führung der einzelnen Stimmen nicht nur im Vokalsatz, sondern auch im Orchestersatz. Dass diese Kompositionstechnik in der dramatischen Musik ihre Schwächen hat, ist leicht anzusehen. Danzi wurde durch sie manchmal verleitet, wie Lipowsky [3]) schon angibt, „der Regel den theatralischen Effekt in Opern zu opfern".

Schon mit seinem zehnten Lebensjahr [4]) trat Danzi in die kurfürstliche Kapelle ein. Nach den leider lückenhaften Akten des Mannheimer Theaterorchesters erhielt er (1778), ebenso wie sein älterer Bruder Johann, der in demselben Orchester als Violinist verzeichnet ist, ein Monatsgehalt von 8 Gulden 20 Kreuzern. Das Jahr 1778 brachte bekanntlich durch die Verlegung des Hofes nach München für das Mannheimer Theater grosse Umwälzungen.

Seins; so jüngst mein Freund Karl Cannabich. Früh hatten sich in ihm die Keime des Künstlerlebens gezeigt, früh durch sorgfältige Pflege entwickelt, rasch ging er und unermüdet dem schönen Ziele zu, das Liebe zur Kunst ihm in erreichbarer Ferne wies und – er war. Was er war, bezeugen seine Schöpfungen; auch was, wer Sinn hat für echte Kunst, wahren Ausdruck der Gefühle, gebildeten Geschmack, noch zu erwarten hatte; sie leben wie sein wertes Andenken in den Herzen seiner Freunde und Mitkünstler.

Nähere Auskunft über sein Alter, seine geleisteten Dienste und seinen artistischen Nachlass sei die Sache seines künftigen Biographen. Diese schlichte Ergiessung des Herzens ist nur ein Opfer der Freundschaft und Achtung. Ich gab, was ich konnte: ein Blümchen auf sein kühles Grab.

Franz Danzi.

München.

[1]) Georg Kaiser: Beiträge zu einer Charakteristik C. M. von Webers als Musikschriftsteller, Berlin und Leipzig, 1910.

[2]) Walter, a. a. O. S. 221.

[3]) Lipowsky a. a. O.

[4]) Aus dem Brief zu seinem Abschiedsgesuch, S. 66.

Der grösste Teil des Orchesters, der Schauspieler und Sänger siedelte mit dem Hofe zusammen nach München über. Lipowsky [1]) und Rochlitz [2]) berichten beide übereinstimmend, dass Franz Danzi mit der gesamten Kapelle und Oper nach München versetzt wurde. Das beruht aber auf einem Irrtum, wie man aus den Mannheimer Akten ersehen kann; denn durch einen Erlass vom 27. Juli 1780 wird dem Violoncellisten Danzi jun. (Vorname nicht genannt) eine Zulage von 50 Gulden ab 1. August bewilligt.

Auf seine Tätigkeit im Orchester beschränkte sich Danzi nicht allein. In den Mannheimer Theaterakten finden wir ihn 1780 auch als Repetitor mit einem Jahrgehalt von 280 Gulden verzeichnet. Aber aus irgend welchen Gründen, die aus den Akten nicht ersichtlich sind, gab Franz Danzi mit Ablauf des Theaterjahres 1780/81 am 20. September 1781 sein Engagement am Hoftheater wieder auf. [3]) Vielleicht mochte der Dienst beim Theater ihm in seinem Unterricht bei Vogler und in seiner Tätigkeit als Komponist allzu hinderlich sein. Denn Danzi hatte sich gleich mit allem Eifer auf die Komposition geworfen. Neben einigen Schauspielmusiken hatte er mehrere Singspiele und ein Melodram komponiert, die das Glück hatten, bis auf das Singspiel „Der Sylphe“ [4]) aufgeführt zu werden. Das erste Werk, das von Danzi auf der Mannheimer Bühne zur Aufführung kam, war als Melodram „Cleopatra“, das am 30. Januar, 4. Februar, 13. April und 3. Dezember 1780 gegeben wurde. [5]) Diesem folgte am 6. Juli 1780 das dreiaktige Singspiel „Azakia“, [6]) das am 13. Juni 1780 und am 11. Januar 1781 [7]) zwei Wiederholungen erlebte und am 15. August 1781 [8]) die nur einmalige Aufführung von „Laura Rosetti“. Ein grosser Erfolg war diesen Werken des siebzehnjährigen Komponisten nicht beschieden. „Azakia“ wurde sogar als lang-

[1]) Lipowsky, a. a. O.
[2]) Rochlitz, a. a. O
[3]) Martersteig: Die Protokolle des Mannheimer Nanionaltheaters, Mannheim, 1890, S. 34.
[4]) Das Kompositionsjahr der Sylphe konnte nicht genau ermittelt werden, vergl. dazu S. 57/58.
[5]) Walter, Arch. und Bibl. des Mannheimer Hoftheaters.
[6]) Das Textbuch zu „Azakia“ war 1778 schon einmal von Cannabich komponiert worden und von Reichard in seinem Gothaer Theaterkalender 1779 als in Mannheim aufgeführt angezeigt. Das in der Mannheimer Theaterbibliothek aufbewahrte Textbuch hat folgendes Titelblatt: „Azakia“, Singspiel in drei Aufzügen von C. F. Schwan. Die Musik ist von Herrn Direktor Cannabich. (Die beiden letzten Worte sind dick mit Tinte durchstrichen und darüber geschrieben: Franz Danzi), Mannheim bei C. F. Schwan, kurfürstlichen Hofbuchhändler, 1778.
[7]) Walter, Arch. und Bibl. etc. a. a. O.
[8]) Walter, Arch. und Bibl. etc. a. a. O.

weilig bezeichnet. [1]) Dieser Misserfolg mag Danzi vielleicht dazu bewogen haben, seine Stelle beim Theater aufzugeben, um sich ganz auf das eigene Schaffen konzentrieren zu können.

Das Jahr 1783 brachte die Uebersiedlung Danzis nach München. Wie aus den Akten [2]) zu entnehmen ist, liess sich Innocenz Danzi, der Vater von Franz, mit Schluss des Jahres 1783 pensionieren. Als Ersatz hatte man seinen Sohn ausersehen. Im November erging an Franz Danzi von der Intendanz die Aufforderung, nach München zu kommen. In einem Brief an den Intendanten Graf Seeau bittet Danzi um Zeit, sich in Mannheim „equipieren" zu können und um „voyage payé". [3]) Beides wird ihm gewährt, Urlaub bis Dezember und 33 Gulden 20 Kreuzer Reiseentschädigung. [4]) Im Januar 1784 wird der förmliche Kontrakt unterzeichnet: „Franz Danzi hat in das $^1/_3$ der Besoldung seines Vaters einzurücken und anbei mit diesem Gehalt von 333 Gulden 20 Kreuzer sich allen erforderlichen Dienstvorrichtungen zu unterziehen." [5])

In München fand Danzi grosse Anregung. Rochlitz schreibt darüber: [6]) hier hörte er viel; hier schrieb er auch viel und allzuviel, darum von sehr ungleichem Gehalt und Wert." Auch benutzte er besonders seine Urlaubszeit, die er in Mannheim bei seiner Mutter zu verbringen pflegte, zum komponieren. Mit dem Grafen Seeau muss er bald in Verhandlung wegen Aufführung eines Singspiels getreten sein. Denn in einem Brief aus Mannheim [7]) vom November 1785, in welchem er um Urlaubsverlängerung bittet, da seine Mutter erkrankt sei, heisst es:

> „Ich bin unterdessen auch nicht müssig gewesen, habe mancherlei komponiert. Und wenn es Ew. Exzellenz Wille noch ist, meine kleine Operette aufführen zu lassen, so ersuche (ich) dieselbe um die Gütigkeit, mir es wissen zu lassen, damit ich die Musik nach München senden kann.
>
> Ich wünsche sehr auch einmal im Falle zu sein, von meinem Talent als Komponist Gebrauch machen zu können. Allein es scheint für mich in München keine Gelegenheit zu sein, mich als solchen zu zeigen. Auch nur um zu zeigen, was ich kann. Denn durch Kleinigkeiten zeigt man das wohl nie."

1) Pichler: Chronik, S. 55.
2) Personalakten in der Intendanz der Münchener Hofoper.
3) P. A. M.
4) P. A. M.
5) P. A. M.
6) Rochlitz, Nekrolog.
7) P. A. M.

Ob dies hier in Frage kommende Singspiel „Der Sylphe“ ist, lässt sich nicht ermitteln. Es ist weder in München, noch in Mannheim aufgeführt. Dagegen wurde ihm sein anderer Wunsch, von seinem Talente als Komponist Gebrauch machen zu können, um den Münchenern einmal zu zeigen, was er zu leisten imstande wäre, wenn auch nicht gleich, so doch nach einigen Jahren erfüllt.

Im April des Jahres 1788 erlebte Danzis erste grössere Oper „Die Mitternachtsstunde“ ihre Erstaufführung. [1]) Der Erfolg war anscheinend ein guter, da in demselben Jahr noch vier weitere Aufführungen folgten. [2]) Aber er war von keiner grossen Dauer. 1790 erfolgte schon die letzte Aufführung auf dem Hof- und Nationaltheater. [3]) Näheres war über die erste Aufnahme der Danzischen Oper nicht in Erfahrung zu bringen, da eine besondere Theaterzeitung, wie Strobls „Dramatischer Censor“ oder Westenrieders „Jahrbuch der Menschengeschichte“ nicht mehr bestand. Die Münchener Tageszeitungen nahmen zu dieser Zeit im allgemeinen noch keine Notiz von den Theateraufführungen und nur bei besonderer Gelegenheit machten sie einmal eine Ausnahme. [4]) Es ist möglich, dass Danzi, wie anfangs auch Mozart in Wien, unter der Konkurrenz Dittersdorfs zu leiden hatte, dessen „Doktor und Apotheker“ ein Jahr früher zum ersten Mal in München mit grossem Beifall aufgeführt worden war und lange Jahre hindurch auf dem Repertoir blieb. [5]) — Erst 11 Jahre später, als Danzi ein geachteter und bekannter Komponist geworden war, brachte auch ein fremdes Theater, das Frankfurter Stadttheater, seine „Mitternachtsstunde“. Eine Repertoir-Oper ist sie auch hier nicht geworden, da sich nur eine einzige Aufführung, die vom 12. Februar 1799, nachweisen lässt. [6]) Dann folgte ein Jahr später Mannheim mit zwei Aufführungen am 29. Juni und 5. August. [7])

Im Jahre 1801 erschien der gestochene Klavierauszug bei Simrock in Bonn. Was Danzi veranlasst haben mag, ihn erst jetzt, 13 Jahre nach der ersten Aufführung erscheinen zu lassen, lässt sich nicht mehr ermitteln. Die Korrespondenzen zwischen ihm und seinem Verleger sind nicht mehr erhalten. [8]) Der Klavierauszug erfuhr durch Rochlitz eine eingehende Besprechung. [9]) Er erklärt Danzis „Mitternachtsstunde“ für eine der besten deutschen komischen Originalopern, die mit Ehren

[1]) Legband, Münchener Bühne nnd Literatur im 18. Jahrhundert.
[2]) Legband, a. a. O.
[3]) Legband, a. a. O.
[4]) Vergl. I. Buch, I. Teil, S. 36.
[5]) Grandaur, Chronik, S. 32.
[6]) Bing, Das Frankfurter Stadttheater, Band I, S. 45.
[7]) Walter, Arch. und Bibl.
[8]) Mitteilungen des Verlages Simrock, Berlin.
[9]) A. M. Z., Jahrgang 1801, S. 188 -190.

neben den Winterschen und Weiglschen komischen Opern bestehen könnte. Er lobt, soweit es sich aus dem Klavierauszug beurteilen liesse, die Behandlung des Orchesters mit seinem ungemeinen Reichtum an neuen Ideen, seiner immer regen Lebendigkeit, Kraft und Anmut. Trotzdem verkennt er nicht gewisse Mängel der Oper. Er meint, dass einige Arien und besonders das zweite Finale zu lang wären, und dass einige Personen etwas mehr individualisiert sein könnten.

Trotz der Veröffentlichung des Klavierauszuges und der immerhin kräftigen Fürsprache Rochlitzens scheint „Die Mitternachtsstunde" auf den deutschen Bühnen nicht bekannter geworden zu sein. Es sind nur noch drei weitere Aufführungen zu verzeichnen. Eine, mit Wiederholung, in München während der Spielzeit 1801/02 [1]), die andere unter Danzis eigener Leitung während seiner Direktionstätigkeit in Stuttgart (1807 bis 1812) [2]) und die letzte am 29. Juni 1815 wieder in München, diesmal aber auf dem königl. Vorstadttheater am Isarthor. [3]) Den Eindruck, den diese Vorstellung 27 Jahre nach der Uraufführung auf einen Musikreferenten machte, schildert eine Besprechung in dem wenig bekannten Münch. Theaterjournal: [4])

> „Vor ungefähr 13 Jahren ward diese Oper auf dem Hoftheater mehrmal mit ausgezeichnetem Beifall gegeben und viele konnten nicht begreifen, warum ein Werk vom Repertoir verschwand, das in seiner Gattung gewiss zu den ersten gehört, die Deutschland hervorgebracht hat. Desto erfreulicher musste es sein, nach so langer Zeit diese liebliche Erscheinung wiederzusehen. Das Gedicht ist gut und voll Laune und mit Ausnahme des Uebersehens, dass im ersten Akte drei Männer-Arien aufeinander folgen und dass im dritten Akte einige Musikstücke zu viel sein mögen, wodurch die Handlung sehr aufgehalten wird, ist es auch musikalisch. Es musste indes auf alle Fälle ein so tieffühlender Komponist wie Herr Danzi die Komposition desselben übernehmen, um diese Oper auf den Grad ihrer Vortrefflichkeit zu erheben, auf dem sie wirklich steht. Alle einzelnen Schönheiten dieser Oper kritisch zu beleuchten, würde zu viel Raum erfordern und darum sei im allgemeinen nur folgendes gesagt:
>
> Die Charaktere sind durchaus gut, jene der Laura und des Bastian aber vortrefflich entworfen und gehalten. Die lieblichste, reizvollste Melodie schmeichelt unaufhörlich dem Ohre des Hörers und beschäftigt selbes um so angenehmer, als aller Gesang dieser Oper den Stempel der höchsten Originalität trägt. Von Seite der Harmonie ist neben der entschiedensten Neuheit eine seltene Klarheit überall auffallend und den höchsten Reiz verbreitet vollends das herrlich gearbeitete Akkompagnement über das Ganze.

[1]) Münch. Zeitung, 1801/02, Anzeigen der im Hof- und Nationaltheater aufgeführten Opern etc.

[2]) Rudolf Kraus, Das Stuttgarter Hoftheater, Stuttgart 1908.

[3]) Theaterzettelband in der Intendanz des kgl. Hof- und Nationalthnaters in München.

[4]) Münchener Theaterjournal, Herausgeber Dir. Karl, München, 1814-15, S. 253.

In der komischen Oper können nur sehr wenig Gelegenheiten erscheinen, wo durch Deklamation und harmonische Massen imponiert werden kann und darum sind hier jene sorgfältigen Details ganz an ihrem Platze, mit denen Herr Danzi seine Begleitung auszuschmücken versteht, besonders wenn die Melodie dabei immer vorherrschend bleibt, wie hier wirklich der Fall ist. Kurz, Ref. glaubt, dass nach Mozarts „Figaro" jenem Non plus ultra der komischen Oper „Die Mitternachtsstunde" einen Platz unter den allerersten Werken dieser Gattung einnehme . . .

Mögen oft wiederholte Darstellungen dieses trefflichen Werkes das Andenken des als Mensch und Künstler auf gleich hoher Stufe stehenden Komponisten, den wir einst mit Freude und Stolz unter den unserigen zählten, in immer regem, liebevollem Andenken erhalten! -"

Der Wunsch des Schreibers dieser Zeilen sollte unerfüllt bleiben; der ersten Aufführung folgte nach einiger Zeit noch eine zweite. Dann verschwand „Die Mitternachtsstunde" für immer von der Bühne. —

Danzis leichte Art zu produzieren, setzte ihn in stand, für das Jahr 1789 gleich zwei Opern auf die Bühne zu bringen, den „Triumph der Treue" ein „ernsthaftes Singspiel" in drei Akten und die zweiaktige komische Oper „Der Quasimann". Mit ziemlicher Bestimmtheit darf man annehmen, dass „Der Triumph der Treue" zu den durchkomponierten deutschen Opern gehört. [1]) München setzte in dieser Beziehung also die Mannheimer Traditionen fort, was nach Lage der Verhältnisse und Umstände nur natürlich erscheinen kann. [2]) Das Interesse an dieser Oper mag anfangs, eben wohl aus dem Grunde, weil es eine durchkomponierte war, ein ziemlich reges gewesen sein, da nach der Uraufführung im Februar im selben Jahr noch drei weitere stattfanden. [3]) Dann erlahmte es aber, da weitere Aufführungen auch in anderen Städten nicht bekannt geworden sind. Berichte aus der Zeit scheinen nicht vorhanden zu sein. Einer etwas grösseren Lebensdauer durfte sich der anspruchslosere „Quasimann" erfreuen, der bis 1792, wenn auch nur jährlich mit einer Aufführung ausser im Jahre 1789, in welchem zwei zu verzeichnen sind, auf dem Repertoir verblieb. [4]) Auch „Der Quasimann" ist nicht über München hinausgekommen.

In das Jahr 1790 fällt Danzis Verheiratung mit Margarethe Marchand, der Tochter des Theaterdirektors Theodor Marchand, „einem", wie Rochlitz schreibt, [5]) „höchst liebenswürdigen Mädchen, schon als Kind einem Günstlinge des dortigen (Münchener) Publikums, das es in Kinderrollen

[1]) Eine nähere Untersuchung erfolgt im zweiten Teil.
[2]) Vergl. I. Buch, I. Teil, S. 10.
[3]) Legband, a. a. O.
[4]) Legband, a. a. O.
[5]) Rochlitz, Nekrolog.

auf dem Theater zu sehen gewohnt war, dann einer trefflichen Sängerin in italienischer und deutscher Oper, einer ebenso trefflichen Schauspielerin und Klavierspielerin. Die Verbindung war von beiden aus inniger Liebe geschlossen worden und so beglückte sie auch beide höchlich. Um das Glück ihrer neuen Ehe um so mehr und in ungewohnteren Verhältnissen froh zu werden, nahmen sie 1791 Urlaub zu einer Reise auf unbestimmte Zeit." Ob sie diese Reise gleich in diesem Jahr angetreten haben, lässt sich nicht genau ermitteln. Das einzige Dokument, das sich hierüber in München vorfindet, ist eine Eingabe vom Mai 1792, in der die Danzischen Eheleute um Belassung ihrer Besoldung während ihrer Abwesenheit bitten. [1])

In den Jahren 1792/93 finden wir die beiden Danzis als Konzertgeber in Hamburg [2]) und bei der Guardasonischen Operntruppe, die im Sommer in Leipzig und im Winter in Prag Vorstellungen gab. Margarethe Danzi fand beim Publikum grossen Beifall und wurde in Gedichten überschwänglich gefeiert. [3]) Nicht minder scheint Franz Danzi als Kapellmeister gefallen zu haben [4]). 1794 und 1795 hielten sie sich in Italien auf, besonders in Venedig und Florenz und kehrten 1796 nach München zurück.

Die Lorbeeren, die Franz Danzi von dieser Kunstreise mit heim brachte, mochten wohl keinen geringen Eindruck auf seine Vorgesetzten, den Intendanten und den Kurfürsten gemacht haben; denn am 18. Mai 1798 erhielt er seine Ernennung zum Vizekapellmeister. [5]) Einen finanziellen Vorteil brachte ihm dies Aufrücken in eine höhere Stellung nicht. Durch einen „förmlich ad acta zu nehmenden Revers" musste er sich dazu verpflichten, mit dem gleichen Gehalt als Violoncellist sich zu begnügen, bis ein anderer Kapellmeister abginge. [6]) Sein Vater Innocenz erlebte die Ehrung seines Sohnes nicht mehr. Er war kurz vorher, am 17. April, gestorben. [7])

Während der Zeit seiner grossen Reise und seit der

[1]) Akten: Die Reisen des Hofmusikpersonals betreffend im Kreisarchiv München. H. R. 461/31.

[2]) Sittard: Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg.

[3]) Teuber: Geschichte des Prager Theaters, II. Bd., S. 324.

[4]) Reichard: Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1793, S. 144. „Als Komponist ist er (Danzi) bekannt. Auch uns hat das, was wir zuweilen von seiner Arbeit gehört haben, sehr gefallen. Die Kunst, ein Orchester zu dirigieren, ist ihm ganz eigen, ohne, wie mancher andere, tobend am Flügel sein Wesen zu treiben. Sogar das Leipziger Orchester, welches doch nach dem Urteile aller Fremden, wenig Mitglieder ausgenommen, nicht das beste ist, schien sich unter ihm gebessert zu haben, und war fähig, etwas zu leisten."

[5]) P. A. M.

[6]) A. K. M. H. R. 465|344.

[7]) A. K. M. H. R. 465|344.

Vermehrung seiner Berufsgeschäfte [1]) war Danzi wenig zum komponieren gekommen. Nach einer langen zehnjährigen Pause erschien erst wieder eine Oper von ihm auf dem Spielplan. Es war die Zauberoper „Der Kuss", deren Uraufführung am 27. Juni 1799 stattfand. [2]) Sie fand anfangs nicht allgemeinen Beifall. Eine Kritik [3]) gibt als Grund hierfür den schwer verständlichen Gang der Handlung an. Doch auch Danzis Musik sei mehr für Kenner als für blosse Musikliebhaber gearbeitet. Die grösste Schuld an dem lauen Beifall muss aber wohl die schlechte Aufführung und mangelhafte Regie gehabt haben, über die der Referent folgendes mitteilt:

> „Die Vorstellung selbst ging sehr wässricht von statten. Die Rollen waren nicht zweckmässig verteilt und die Verwandlungen — das Hauptvehikel einer Zauberposse — schienen von bösen Geistern und Eulenspiegeln statt von geübten Zimmerleuten und Maschinenmeistern geleitet. — Wem ist die Erbärmlichkeit mit der Verwandlung des Turmes entgangen? Wer sah nicht, dass an Dilarens Grabe auf einer Seite Saaldekorationen standen? - Wer hätte nicht das: Risum teneatis amici! ausrufen mögen, als die ganze Grabboulique über den Haufen fiel und ein Zimmermann in Jacke und Pelzmütze herauslief, um den verunglückten Plunder mit der pathetischsten Resignation wieder aufzubauen. Wer kann sich bei solchen Unordnungen und Armseligkeiten des Ausrufs enthalten:
>
> „Quo usque tandem . . . abutere patientia nostra??" [4])

[1]) Als Vizekapellmeister hatte er auch den Dienst in der Hofkirche zu versehen.

[2]) Grandaur: Chronik, S. 55.

[3]) Münchener Theaterjournal, 1800.

[4]) Von der Regiebehandlung in dieser Zeit erzählt das Münchener Theaterjournal die unglaublichsten Geschichten. In der Besprechung von Mozarts „Zauberflöte" (Münch. Theaterjonrnal, 1800, S. 38) heisst es: „Die Aufführung der Oper war heute, sowie noch jedesmal, voll Fehler, Gebrechen und Unarten. Maschinerien, Verwandlungen, Flugwerke etc. damit wills nun einmal garnicht voran! und darauf allein hat der Dichter doch gerechnet, als er bei Verfertigung dieser Oper die Todsünde wider den heiligen Verstand beging . . . Der unausstehliche Lärm, den die arbeitenden Bengel heute in den Coulissen trieben, war so beleidigend, dass endlich Herr Peyerl sich gezwungen sah, die Worte gegen Sarastros Priester zu extemporieren: „Aber in euerer Wohnung ist ein Lärm, dass man sein eigenes Wort nicht versteht." Wird denn diese unbescheidene Menschenklasse hinter den Coulissen nie gezüchtigt?"

In der Rezension einer anderen Oper heisst es (Münchener Theaterjournal, 1800, S. 96-97): „In der Dekoration hat manches dem Auge, noch mehr dem feinen Gefühle des Beobachters wehe getan, z. B. das ganze Stück durch hingen links und rechts in den Luft Sophitten - Stücke von Plafonds, Cederbäumen und weiss Gott von was allem; zweitens waren die Saalscenen so weit vorgeschoben, dass sie rechterhand die Hälfte der Baumdekorationen bedeckten. „Endlich, was sollten die erbärmlichen dicken Stricke, welche in die See hingen heisst das auch nicht die Täuschung verletzen? - Sollten die Stricke nur dazu dienen, um das Meer in Bewegung zu setzen? Wozu solche dicke — wozu so weisse, so sichtbare Stricke? — Ge-

Später jedoch scheint sich der allgemeine Beifall wohl eingestellt haben. „Der Kuss“ von Danzi“, schreibt die A. M. Z. [1]), „wird jetzt bekannter und was hier wahrhaftig nur eins sein kann — immer beliebter.“ — Ueber München ist „Der Kuss“ nicht hinausgekommen. Das mag Danzi und seinen Verleger wohl veranlasst haben, nicht die ganze Oper in Klavierauszug herauszugeben. Vier einzelne Nummern, zwei Arien und zwei Duette, die wohl am meisten gefallen zu haben scheinen, erschienen im Druck bei Falter in München. —

Danzis kleines einaktiges Singspiel „El Bondocani“ ging 1802 über die Münchener Bühne, [2]) ohne dass in irgend welchen Blättern Notiz davon genommen wurde. Von dieser Oper wurde nur eine Romanze in der Münchener Zeitschrift „Aurora“ [3]) veröffentlicht. —

In das Jahr 1802 fällt auch eine Reise Danzis nach Wien. [4]) Zu welchem Zwecke diese unternommen wurde, liess sich nicht feststellen. Vermutlich trug sich Danzi mit dem Gedanken, seine Stellung in München aufzugeben und sich eine andere zu suchen. Am 11. Juni 1800 war nämlich seine Frau gestorben. [5]) Ihr früher Tod hatte Danzi tief erschüttert. „Er vermochte kaum ihren Verlust zu tragen.“ schreibt Rochlitz. „In jeder Oper, wo sie ihn und alle Anwesenden sonst entzückt hatte, und die er nun ohne sie dirigieren musste, sah er sie vor Augen und litt unbeschreiblich.“ Eine Stellung in einer anderen Stadt und in einer anderen Umgebung musste daher für Danzi wie eine Erlösung wirken. In Wien traf er höchst wahrscheinlich noch mit seinem Lehrer, dem Abt Vogler, zusammen, der gegen Ende des Jahres 1802 von Prag nach Wien gezogen war, und sich dort gleich eine einflussreiche Stelle geschaffen hatte. [6]) Die Wiener Reise jedoch blieb ohne sichtbaren

drehte Saiten sind beinahe unsichtbar und allerorten gebräuchliche Mittel, theatralische Meere zu empören.“ —

Ueber die Aufführung von Mozarts „Figaro“ schreibt das Theaterjournal (S. 80); „Wir bitten um die gütige Erlaubnis, bemerken zu dürfen, dass uns die eingewebte, aber gar nicht passende Tanzbelustigung höchst unwahrscheinlich und unnatürlich vorkam. Wer wagt zu behaupten, dass eine Mozartsche Oper eines Embellissements durch ein Chor de ballet bedarf? Das ewige tanzen und figurieren! und welch ein Kostüm führten die spanischen Statisten und Statistinnen. Turbane, Titusköpfe, gesteckte Tücher à la Buonaparte allerlei, nur nichts spanisches war zu sehen! Natürlich, das Stück spielt ja auch nur in Spanien!“

1) A. M. Z., Jahrgang 1800, Nr. 17.
2) Grandaur, Chronik.
3) „Aurora“, Münchener Zeitschrift, 1804.
4) P. A. M.
5) A. M. Z., Jahrgang 1801, S. 124-125.
6) Max Maria von Weber, a. a. O., S. 81.

Erfolg. Danzi musste noch fünf Jahre aushalten, bis er München den Rücken kehren konnte.

Von nun ab ruhte seine Tätigkeit als Opernkomponist wieder für mehrere Jahre, um für sein letztes Werk, das er in München für das Hof- und Nationaltheater komponieren sollte, frische Kräfte zu sammeln. Von der Dialog-Oper wandte er sich wieder der grossen, durchkomponierten Oper zu. Diese war nicht mehr wie seine erste, „Der Triumph der Treue", vorwiegend eine Solo-Oper italienischen Stils, sondern sie hatte sich inzwischen unter französischem Einfluss zur grossen, effektvollen Chor-Oper umgewandelt. Danzis „Iphigenie in Aulis" — so hiess diese neue Oper — hielt man aus diesem Grunde für geeignet, eine passende Festoper zur Namensfeier der bayerischen Königin abzugeben.[1] Das bedeutete für die deutsche Oper eine grosse Genugtuung, denn sonst war nur der italienischen Oper eine solche Ehre zuteil geworden. Die „Iphigenie" wurde unter grossem Aufwand von Mitteln, die beinahe ihre Aufführung in Frage stellten, in Scene gesetzt. Der Lieferant der kgl. bayerischen Theater Sabbadini hatte nämlich die Abgabe von Waren versagt, weil er erst die durch die italienischen Opern[2] verursachten Rückstände von 3000 Gulden bezahlt haben wollte.[3] Die „Iphigenie" kam jedoch pünktlich zum festgesetzten Termin am 27. Januar 1807 zur Aufführung.[4] Die Theaterleitung liess sich eine Sonntagseinnahme entgehen, um die Vorstellung gut vorbereiten zu können.[5] Die Rollen waren mit den ersten Kräften besetzt; alles schien getan zu sein, um einen Erfolg zu gewährleisten. Doch der Beifall war ziemlich lau. Ein Münchener Blatt[6] schrieb:

> „Es war keine leichte Aufgabe, nach Gluck aufzutreten und nicht zu gefallen. Inwieweit es dem rühmlichst bekannten Compositeur gelungen ist, diesen Gegenstand von einer neuen

[1]) Titelblatt des Textbuches in der Münch. Hof- und Staatsbibl.

[2]) Die italienische Oper war unter dem Nachfolger Karl Theodors dem Kurfürsten Max Joseph wieder eingeführt. Durch einen Erlass vom 3. Mai 1805 hatte er angeordnet, dass künftighin jedes Jahr zwei grosse italienische Opern aufgeführt werden sollten (Grandaur, Chronik, S. 61).

[3]) Bericht des Intendanten Babo an den König vom 3. Januar 1807, in den Theaterakten des kgl. bayerischen Staatsministeriums der Finanzen (italienische Oper).

[4]) Theaterzettel in der Hoftheater-Intendanz zu München.

[5]) Diesen Ausfall der Sonntagsvorstellung zeigte dem Münchener Publikum ein besonderer Zettel an: Heute, Sonntag den 25. Januar: Wegen der für die am nächsten Dienstag folgenden grossen Oper nötigen Proben und Einrichtungen kann heute keine Theatervorstellung gegeben werden (Theaterzettelband 1807 in der Intendanz des Münch. Hoftheaters.)

[6]) Münchener Mittwochs- und Sonntagsblatt Nr. 11 vom 8. Februar 1807.

Seite glücklich zu bearbeiten, dies überlassen wir denen, die an einem schicklicheren Orte es mit aller Gründlichkeit und Liebe zur Sache zu beurteilen imstande sind. Die Pflicht der Wahrheit erfordert es zu sagen, dass diese Oper keinen allgemeinen Beifall erhalten hat; aber doch wird kein Unbefangener leugnen können, dass diese Musik einen interessanten Charakter, ruhige Grösse und Würde trage der uns für diesen Tag so passend schien und dass sie viele neue Ideen enthält. Unter den schönen Stellen bemerken wir nur die Choros hinter der Scene im ersten Akt, die den ersten musikalischen Gemälden, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, mit Recht an die Seite zu setzen sind. Vielleicht wird auch ein wiederholtes Anhören und Studium derselben dazu beitragen, die noch verschiedenen Urteile mehr zu berichtigen."

Ein Münchener Bericht über die Aufführung von Danzis Oper für die Stuttgarter Zeitung „Für die elegante Welt" [1]) ist fast ebenso gehalten. [2]) Den Münchener Referenten der A. M. Z. veranlasste die Aufführung der „Iphigenie" zu einem Exkurs in die Geschichte der deutschen Oper. [3]) Er geht sie in grossen Zügen durch von Opitzens „Daphne" bis zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg". Ihren Verfall habe die französische Opéra comique herbeigeführt. Gute deutsche Dichter hätten sich von der Gattung der Operntexte zurückgezogen, weil wegen der überall aufgeführten italienischen und französischen Opern kein Bedarf an deutschen mehr vorhanden wäre. Hierin erblickt er den grössten Schaden für die deutsche Opernproduktion, denn es hielte jetzt schwer, einen für die Komposition geeigneten Text zu finden. Von Danzis Musik sagt er wenig. Er hat die Empfindung, dass die „Iphigenie" ein sehr bedeutendes Werk ist und er will sie sich deshalb noch mehrmals anhören, ehe er ein entschiedenes und detailliertes Urteil fällt. Er beschränkt sich lediglich darauf, nur folgendes zu sagen:

„Unsers Danzi Musik nun, zu welcher ich endlich zurückkehre, hat unverkennbare Schönheiten Schönheiten als Musik an sich, als Musik in Verbindung mit Poesie, als Musik fürs Theater. War es nun aber der tragische und gar zu einfach gehaltene Stoff, dessen man in der Oper ganz entwöhnt ist; waren es die allzu grossen und unbestimmten Erwartungen, die man sich von dem Werk vor seiner Erscheinung gemacht hatte und die niemals erfüllt werden können, weil die Phantasie alle Wirklichkeit überfliegt; war es das allzu Ernste der Darstellung für ein so frohes Fest kurz, der verdiente Künstler fand nicht in dem Masse Beifall, als er mit Recht erwarten konnte. Doch ist gar nicht zu zweifeln, dass ihm das hiesige Publikum einsichtsvoll und gerecht wie es ist bei künftigen Vorstellungen

[1]) Zeitung für die elegante Welt, 1807, S. 303.

[2]) Der Referent zählt unter anderem zu den schöneren Stücken der Oper einen Canon; höchst wahrscheinlich ist es derjenige, der später in London gedruckt wurde und sich im Britischen Museum befindet.

[3]) A. M. Z., Jahrgang 1807, S. 365 371.

werde volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Noch einmal: nicht jedes lobenswürdige Unternehmen gelingt zu jeder Zeit und vor jedem Publikum; doch darf das die Achtung und den Ruhm desjenigen Künstlers, der im Bewusstsein seines Wertes und seines Fleisses etwas mehr als den Beifall des Augenblicks sucht, nicht im geringsten schmälern."

Die von vielen Seiten erwarteten öfteren Wiederholungen blieben aus. Trotz der Anstrengungen von Danzis Freunden fand nur eine einzige weitere Aufführung drei Tage später statt.[1]) Dann verschwand die „Iphigenie" für immer von der Münchener Schaubühne.[2]) Der Referent der A. M. Z. hatte daher keine Gelegenheit, später seinen angekündigten genaueren Bericht zu liefern.

Gerade der Misserfolg seiner „Iphigenie" muss Danzi sehr getroffen haben. Als sich ihm daher eine Möglichkeit bot, anderswo und besser sein Brot zu verdienen, setzte er alle Hebel in Bewegung, um seine Verpflichtungen in München zu lösen. Auf einer Kunstreise, die er mit seiner besten Schülerin, Margarethe Lang, der späteren Freundin C. M. von Webers in Stuttgart, unternommen hatte, war er zufällig in dem Augenblick nach Frankfurt gekommen, als der König von Württemberg ein Fest zur Heirat seiner Tochter geben wollte und sich in grosser Verlegenheit wegen einer guten Sängerin befand. Man liess Margarethe Lang nach Stuttgart kommen, und ihr Lehrer begleitete sie dorthin. Bei der Probe der Oper, die man als Festvorstellung geben wollte, forderte der König Danzi auf, selbst zu dirigieren. Seine Orchesterleitung gefiel dem König so sehr, dass er ihm vorschlug, als erster Kapellmeister mit einem Gehalt von 1500 Gulden in seine Dienste zu treten. Mit tausend Freuden ging Danzi natürlich auf diesen Vorschlag ein. In einem in französischer Sprache geschriebenen Brief aus Stuttgart vom 8. August[3]) erzählt er diese Vorgänge dem Grafen von Seefeld[4]) und bittet ihn dringend, Fürsprache beim König von Bayern, Max Joseph,[5]) zu seiner Entlassung einzulegen. Im weiteren lässt er seine Gründe folgen, warum er München verlassen möchte: Er wäre 34 Jahre, seit seinem zehnten Jahre im Dienst. Er

[1]) A. M. Z., Jahrgang 1807, Nr. 35: Danzis „Iphigenie" hat das Publikum durchaus nicht gewinnen können, ohngeachtet seine und ihre Freunde zu diesem Zweck getan haben, was sich nur tun liess.

[2]) Bei der zweiten Aufführung muss das Theater schon leer gewesen sein, weil die Oper 800 Gulden Unkosten verursachte. Babo gibt daher vor, dem Textdichter Reger, der um eine Gratifikation eingekommen war, wie dem Komponisten keine Geldzuwendungen machen zu können. (Theaterakten im Staatsministerium der Finanzen, italienische Oper.)

[3]) In der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

[4]) Graf von Törring Seefeld war Hofmusikintendant.

[5]) Bayern war am 1. Januar 1806 zum Königreich erhoben; Karl Theodor war 1799 gestorben.

hätte sich immer die grösste Mühe gegeben; als Künstler hätte er Fortschritte gemacht und es doch nur zu 900 Gulden gebracht. [1]) Mit diesem Gelde könnte er nur die dringendsten Auslagen für eine Familie von zwei Kindern und einer Schwester bestreiten. Seit acht Jahren habe er fortwährend Kriegskontributionen, bald unter dem einen, bald unter dem anderen Titel bezahlen müssen. Wörtlich fährt er dann fort:

„Quand je voulus suppléer à cela par ma composition, votre Excellence saura, comme je fus traité de tout temps par Mr. Babo, quand je travaillais pour le théatre. Il y'a cinq ans que je composais un opéra allemand [2]) pour lequel je n'eus pas un sol; la même chose arriva avec un grand ballet, pour lequel on avait cependant stipulé une retribution de six Louis que je n'eus jamais: Dernièrement encore je composais l'opéra d'Iphigénie pour la fête de mon Auguste Souveraine; il en donna deux représentations sans me payer ni le temps que j'y mis ni celui que j'aurais mieux employé . . .

Quand feu Cannabich dirigea pour la première fois l'opéra italien d'Achille, Sa Majesté lui fit présent de 500 Florins, moi qui non seulement dirigeai les Horaces mais qui y mis cinq morceaux de ma composition [3]) je n'eus exactement rien et encore par la faute de Mr. Babo . . ."

Danzi hatte allen Grund, erbittert zu sein, weil seine Arbeit nicht den Lohn erhielt, den er mit Recht beanspruchen durfte, besonders wenn er sah, dass ausländische Komponisten geradezu mit einem goldenen Segen überschüttet wurden. Ein Jahr vorher hatte der König von Paër [4]) für München die Oper „Numa Pompilius" komponieren lassen und ihm seine Komposition mit 3300 Gulden in barem Gelde bezahlt; ausserdem hatte er ihm freie Wohnung für die Dauer seines Aufenthaltes, Zurückerstattung der Reisekosten und ein Engagement seiner Frau bewilligt, die für ein zweimaliges Gastspiel

[1]) Nach den Personalakten in der Intendanz des Münchener Hoftheaters hatte er am 23. Juni 1800 eine Zulage von 300 Gulden und am 15. Januar 1804 eine solche von 100 Gulden erhalten, die Hofzahlamtsrechnungen führen Danzi von 1804 ab mit einem Gehalt von 900 Gulden an.

[2]) „El Bondocani."

[3]) Danzis neue Nummern hatten ausserdem grossen Beifall gefunden. Die Zeitung für die elegante Welt, Jahrg. 1805, Nr. 113, S. 911 schrieb über die Aufführung von Cimarosas „Gli Oraci" unter anderem: „Ein paar eingelegte Bravour-Arien und der schöne Marsch im letzten Akt aus der Feder des Herrn Kapellmeisters Danzi zeichneten sich vorzüglich aus." Die A. M. Z. schrieb über diese Aufführung (Jahrgang 1806, Nr. 3): „Herr Kapellmeister Danzi hat mehrere kleine Stücke eingeschaltet, die sich sehr gut ausnehmen und dem Ganzen nicht, wie dies sonst mehrmals geschieht, Schaden tun, sondern ihm noch mehr Leben geben.

[4]) Paër war zu dieser Zeit Kapellmeister der italienischen Oper in Dresden.

3000 Gulden bekommen hatte. Der Textdichter Privadali hatte alles in allem 1650 Gulden erhalten. [1])

Die in Danzis Brief angeführten Gründe waren nicht die einzigen, die ihm eine Uebersiedelung in eine andere Stadt dringend wünschenswert erscheinen liessen. Noch immer nicht waren die Wunden geheilt, die ihm der Tod seiner Frau geschlagen hatte. [2]) Weiter sagt Rochlitz, [3]) dass die Nebenbuhlerschaft Winters Danzi bedrückt und ihn am Aufkommen verhindert hätte. Das ist sehr gut möglich. Zwei so grundverschiedene Charaktere wie Winter und Danzi passten nicht zusammen und konnten keine Freunde werden. Bei Winter war alles auf das Aeusserliche, Pompöse gerichtet; Danzi war eine mehr innerliche, bescheidene Natur. Das kam nicht nur in ihren Kompositionen, sondern auch in ihrer rein äusserlichen Gestalt zum Ausdruck. Winter wird als athletisch, von majestätischer Erscheinung und Danzi als klein, dick und anspruchslos geschildert. [4]) Zu der üblen Lage, in der sich Danzi Winter gegenüber befand, kam noch hinzu, dass der Intendant des Hoftheaters, Marius Babo, auf den Danzi mit Recht einen geheimen Grimm zu haben schien, ein Freund [5]) Winters war. Winter hatte schon 1780 zu Babos „Reinhold und Armida" die Musik geliefert und 1805 Babos „Frauenbund" in Musik gesetzt. [6]) An Intriguen gegen Danzi mögen es die beiden Männer daher nicht haben fehlen lassen, denn grundlos hätte Danzi seine erbitterten Bemerkungen über Babo sicherlich nicht gemacht.

Auch das Münchener Theaterpublikum, das sich lieber französische komische Opern und italienische Prunkopern als Werke deutscher und einheimischer Komponisten ansah, mochte Danzi wenig sympathisch sein, zumal er selbst und seine eigenen Opern darunter zu leiden hatten. [7]) Es unter-

[1]) Theaterakten im kgl. bayerischen Staatsministerium der Finanzen, italienische Oper.

[2]) Max Maria von Weber, a. a. O., S. 143: Noch tiefgebeugt kam er (Danzi) nach Stuttgart, wo ihm erst ein Teil seines Lebensmutes wiederkehrte.

[3]) Nekrolog.

[4]) Max Maria von Weber, a. a. O., S. 43.

[5]) Frensdorf, a. a. O., S. 42.

[6]) Frensdorf, a. a. O., S. 32.

[7]) Gegen die Ueberschwemmung der Münchener Bühne mit französischen Opern hatte sich anfangs eine kräftige Opposition geltend gemacht. Anfang 1800 war von A. H. von Guttenberg das Münchener Theaterjournal gegründet, mit der Tendenz, „durch Beurteilung deutscher Werke einen festeren Geschmack zu gründen." (Vorrede). In dieser Zeitschrift wurden die französischen Opern mit mehr oder weniger Recht insgesamt verurteilt. So heisst es z. B. auf Seite 165: „So ist es denn wirklich beschlossen, dass die deutsche Oper ganz französiert werden soll? So scheint es! denn nur wenige Opern mit

schied sich in nichts von dem, das 1778 die ersten Vorstellungen von Marchand über die Bühne des Hof- und Nationaltheaters hatte gehen sehen. [1]) In einer umfangreichen Denkschrift [2]) über das erste Jahr seiner Direktionstätigkeit schreibt Babo 1801 unter anderem an den Kurfürsten Maximilian Joseph: [3])

> „Das Theater hat hier sein eigenes Publikum, welches ohne beträchtliche Abwechslung fast in demselben erscheint. Ein weit grösserer Teil der Einwohner lässt sich nur selten und nur bei besonderen feierlichen Gelegenheiten in demselben sehen, weil eine handgreiflichere Abendunterhaltung in den zahllosen Wirtsgärten, Wirtshäusern, Caféstübchen und dergleichen mehr Beifall findet und zwar nicht allein bei den niederen Volksklassen, sondern auch bei dem wohlhabenderen Teile der Bürger. Daher kommt es denn auch, dass hier nicht, wie anderwärts, gute Schauspiele mehrere Male nach einander vorgestellt, viele Prob- und Einrichtungskosten hierdurch erspart und der gemachte Aufwand sehr bald wieder eingebracht werden kann. Das ständige Theaterpublikum will nicht oft dasselbe sehen, es will mit Abwechslung unterhalten sein, es fordert Prunkschauspiele, wie sie auf anderen Hoftheatern zu Berlin und Wien gegeben werden; durch diese Prunkschauspiele verwöhnt, verliert es den Geschmack an guten, simplen Stücken und durch diesen fehlerhaften Zirkel geht der artistische als der ökonomische Teil des Theaters zugrunde."

Hiermit sollte Babo recht behalten. Als die ständige italienische Oper von Max Joseph wieder eingerichtet war, fing das Elend erst richtig an. Brizzis [4]) Ansprüche gingen

deutscher oder italienischer Musik ausgenommen, haben seit Jahr und Tag abgewechselt und in Erregung der langen Weile gewetteifert, folgende höchst betrübte altfranzösische Operetten: der Deserteur, Felix, die zwei Geizigen, Zemir und Azor, Nina, die beiden Savoyarden, der Gefangene, die Wilden, die drei Pächter, Georg von Asten, Richard Löwenherz, der kleine Matrose. — Wahrlich! eine schöne Sammlung musikalischer Antiquitäten. Gott habe die Herren Verfasser selig, ob uns gleich ihre Musik aus lauter Trillern und Liedeleins bestehend viel Gähnen und gar keine Unterhaltung gewährt! Warum doch jene deutschen Opern ruhen, wo hoher Geist, Geschmack des Zeitalters, wo Kunst und Schönheit in gleichem Grade herrschen. . ."

Auf Seite 140 liest man: „Felix" oder der „Findling" von Sedaine-Monsigny: „Kaum sollte man glauben, dass es möglich wäre, dies Produkt noch heutigen Tages auf der Bühne erscheinen zu machen! Dies abgeschmackte, überall verbannte Produkt, das eine höchst platte Kirchenmusik vollends unerträglich macht. So oft eine Arie, ein Trio, ein Finale zu Ende ist, möchte man unwillkürlich das „Dominus vobiscum!" exclamieren. In lapidarischer Kürze fertigt Guttenberg auf Seite 199 „die drei Pächter", Singspiel aus dem Franz. ab: „Et tout est dit ! ! ! . "

[1]) Vergl. I. Buch, erster Teil, S. 10.
[2]) In den Theaterakten des Kreisarchivs, H. R. 459/28.
[3]) Nachfolger Karl Theodors; 1806 zum König ernannt.
[4]) Brizzi war erster Sänger und Regisseur der italienischen Oper. Vergl. A. M. Z Jahrgang 1805, Nr. 27.

ins Uferlose.[1]) Er hatte es durchgesetzt, dass auch die Kräfte der deutschen Oper bei der italienischen mit herangezogen werden durften. Das hatte zu unhaltbaren Zuständen geführt, die jeden wahren Künstler, der an eine deutsche Oper glaubte und für sie kämpfte, aufs tiefste betrüben mussten. Auf diese Weise war es nämlich gekommen, dass die italienische Oper ideell wie materiell von der deutschen lebte. Babo, dem natürlich in erster Linie an der Behebung der finanziellen Schwierigkeiten liegen musste, berichtet darüber wieder in einem umfangreichen Promemoria an den König.[2]) Mit beredten Zahlen legt er klar, dass die italienische Oper nur auf Kosten der deutschen existiert. Bemerkenswert ist folgender Abschnitt:

> „Es soll nichts davon gesagt werden, dass solche liebenswürdigen Ungeheuer, wie die italienischen Prachtopern sind, dem Geschmacke des grösseren Publikums eine ganz falsche Richtung geben, indem sie es für einfachen inneren Kunstgenuss abstumpfen und das Wohlgefallen an Natur und Wahrheit in hohle Schaulust verwandeln; auch nicht von der Mutlosigkeit, welche die besten Mitglieder der deutschen Oper befällt, wenn sie die üppige, transalpine Muse im kostbaren Triumphe einherziehen und die vaterländische als Dienstmagd, arm und verlassen im Gefolge sich nachschleppen sehen. Das Verhältnis ist in der Tat nicht anders und schliesst sich in folgendem auf."

Danzi war von diesen Verhältnissen wieder persönlich betroffen worden. Er hatte, wie schon erwähnt, für die italienische Oper „Gli Orazi" mehrere Nummern neu komponiert und trotz mehrfacher Mahnungen[3]) keine Bezahlung dafür erhalten.

Die grossen finanziellen Vorteile, die Danzi in Stuttgart hatte, mögen denn auch den König bestimmt haben, Danzis Bitte um Dienstentlassung anstandslos zu gewähren.[4]) Und

[1]) Die Inscenierung von Simon Mayrs „Ginevra" hatte 8871 Gulden 43½ Kreuzer gekostet und nur 2109 Gulden 21 Kreuzer eingebracht. 230 Statisten, zumeist in kostbaren Gewändern hatten auf der Bühne zu Fuss und zu Ross Verwendung gefunden (Theaterakten d. Kr. Arch. H. R. 459/28).

[2]) Theaterakten im kgl. bayer. Staatsminist. der Finanzen, 1806.

[3]) „Es wird wie immer mit Stillschweigen umgangen, dass durch den Zuwachs einer italienischen Oper die Arbeit, Sorge und Verdriesslichkeiten einer deutsch gestalten Hoftheater-Intendanz mehr als verdoppelt worden sind; aber der Kapellmeister Danzi, welcher zu der längst verschollenen Oper „Gli Orazi e Curiazi" mehr als ein Dritteil ganz neu komponieren musste, nimmt keinen Anstand, bei der Theaterintendanz oft und nachdrücklich zu erinnern, dass er für seine besondere amtsfremde Mühewaltung und dem allerhöchsten Vergnügen gewidmete Aufopferung eine, wenn auch nicht brillante, doch allermildeste Renumeration alleruntertänigst erhoffe. . ." (aus einer Eingabe Babos an den König, die italienische Oper betreffend. In den Theaterakten des kgl. bayer. Staatsminist. der Finanzen, ital. Oper de anno 1806,7, 1).

[4]) Am 25. August 1807 P. A. M.

so schied denn Danzi von München, der Pflanzstätte der grossen deutschen Oper und des deutschen Singspiels. Seinem hoffnungsvollen Schüler Poissl überliess er das Feld zur weiteren Bearbeitung. Die musikalische Welt machte Rochlitz mit Danzis Uebersiedlung nach Stuttgart bekannt. [1]) Hier, wie später in Karlsruhe fand Danzi keine Gelegenheit mehr, eine durchkomponierte Oper zu schreiben. Es war, als ob das Verlassen des Münchener Bodens mit seinen Traditionen ihn dazu unfähig machte.

Danzis weiteres Leben und Kunstschaffen würde für die Geschichte von nun ab weniger in Betracht kommen, wenn er in Stuttgart nicht mit dem Manne zusammen gekommen wäre, der dazu berufen war, das deutsche Singspiel der Schubaur, Danzi und Poissl zur grossen deutschen Oper zu gestalten und gleichzeitig die Kette der Komponisten grosser deutscher Opern, Holzbauer, Danzi und Poissl fortzusetzen.

Es war vermutlich nicht das erste Mal, dass C. M. von Weber und Danzi zusammentrafen. Ihre Wege hatten sich schon einmal gekreuzt. Im Jahre 1798 war Weber zum ersten Male nach München gekommen und hatte sich dort mit einer Unterbrechung drei Jahre aufgehalten. [2]) Von irgendwelchen Beziehungen schreibt zwar Max Maria von Weber nichts. Doch ist es wohl anzunehmen, dass Weber hier, wenn auch nicht persönlich mit Danzi, so doch sicher mit Danzis deutschen Opern bekannt wurde. In Stuttgart entwickelte sich schnell, trotz des grossen Altersunterschiedes zwischen den beiden Männern ein lebhafter Verkehr, der zu einem Freundschaftsbunde führte, den erst der Tod trennte. [3]) Akten sind über Danzi in Stuttgart nicht erhalten. [4]) Das ist gegenüber den Berichten, die Max Maria von Weber in seiner Biographie gibt, die ausserdem bedeutend wertvoller sind, nicht zu beklagen. Danzi sind mehrere Seiten gewidmet [5]), und sie geben über alles das Aufschluss, was Akten nicht zu sagen vermögen. Hoch veranschlagt Max Maria von Weber den Einfluss, den der als Mensch wie als Künstler vollkommen ausgereifte Danzi auf den jungen noch in Sturm- und Drangjahren steckenden Weber machen musste. Wie sich dieser bei C. M. von Weber in seinem weiteren Leben und seinen Werken nach der Stuttgarter Zeit bemerkbar machte, müsste noch zum Gegenstand besonderer Untersuchungen gemacht werden. Max Maria von Weber äussert sich darüber folgendermassen:

[1]) A. M. Z. 9. Jahrgang, Nr. 49.
[2]) Max Maria von Weber, a. a. O. I. Band, S. 42 52.
[3]) Aus einem späteren schriftl. Verkehr befinden sich im Anfang mehrere unveröffentlichte Briefe.
[4]) Mitteilung der Intendanz des kgl. Hoftheaters in Stuttgart
[5]) Max Maria von Weber, a. a. O. Bd. S. 140.

„Weit grösseren Einfluss als irgend eine andere Persönlichkeit in Stuttgart, ja vielleicht irgend eine überhaupt, Vogler nicht ausgenommen, hat auf Webers künstlerische Entwicklung ein Mann geübt, der nicht unter die Bahnbrecher im Reiche der Musik, aber zu jenen gehört, die durch Vereinigung von Wissen und Individualität dafür geschaffen sind, das Talent, mit dem sie in Beziehung treten, bewusst zu machen, ihm die eigentlichen ursprünglichen Seiten seiner Schöpferkraft inne werden zu lassen, mit grosser Klarheit künstlerische Mittel und Wege zur Erreichung grosser Zwecke zu bezeichnen, unwiderstehlich zum Schaffen zu treiben und, in nüchterner Erkenntnis des mässigen Umfangs eigenen Könnens, durch Beispiel und rastlose Tätigkeit zu zeigen, was die bedeutende Begabung zu tun hat, um gross zu werden.

Es war dies Franz Danzi, der im Jahre 1807 einige Monate nach Webers Ankunft in Stuttgart, an des verstorbenen Kranz, des Nachfolgers von Zumsteeg, Stelle, als Dirigent der königlichen Kapelle nach Württemberg gerufen war. . . Es ist unverkennbar, dass Carl Maria, durch Danzis geistvolle Vermittlung, der Vorzüge der Mannheimer Schule überkam und das Gesangliche und Rhythmische der Instrumentalkomposition von der Periode seines Umganges mit Danzi an, eine ganz andere Rolle in seinen Arbeiten zu spielen begann, bis es in seinen späteren Meisterwerken, weit über die Fähigkeit seines Lehrers ausgebildet, einen Hauptreiz derselben bildet. Hiermit wies Danzis Einfluss Webers Talent auf einen der Hauptpfade ein, die später zu Siegeswegen für ihn werden sollten. Dass bei diesen bedeutsamen Einwirkungen auch das Aeusserliche sich mit in Webers Seele überführte und er von Danzi auch die Vorliebe für das Violoncell überkam, motiviert sich hier aus der Sache.

Die Vergleichung der früheren Instrumentalwerke Webers, in denen man hauptsächlich den Mangel des „Gesanges" rügte, mit denen nach der Stuttgarter Periode, die daran Fülle zeigen, weist das Mass von Danzis Einwirkung auf den Musiker aus. Wie aber so oft im Leben rege empfindenden und voll auffassenden Geistern die Gesamtheit der Liebe und Treue eines Freundes, die ganze Lehre eines Meisters, in einer Handlung, einem Spruche gegipfelt und konzentriert erscheint, so vermochte Weber in späteren Jahren eine Arbeit Danzis zu bezeichnen, die ihm als solche vorschwebte, von welcher dessen ganzer musikalischer Einfluss auf ihn ihm emanierend erschien.

Es war dies ein Violoncell-Rondo Danzis folgenden Eingangs:

Aber, wie oben erwähnt, war Danzis Einfluss auf den Musiker Weber, so wesentlich er auch war, doch untergeordnet gegen den, welchen er auf den Menschen ausübte, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man ihn als dessen guten Engel in der Periode seines Lebens bezeichnet, wo dieser edle Geist die meiste Tendenz hatte, sich durch Leichtsinn selbst zu verlieren, oder doch ein „liederliches Talent" zu werden. . . ."

Bei der Einwirkung Danzis auf den Musiker Weber wäre vielleicht noch der Harmonik zu gedenken. Die Chromatik in der Harmonie war auch ein Kennzeichen der Mannheimer (Voglerschen) Schule. [1])

Die Bedeutung, die Danzi in München als deutscher Opernkomponist erlangt hatte, konnte er in Stuttgart nicht erringen. Konradin Kreutzer, der Komponist des „Nachtlagers", Abeille und Sutor waren seine Konkurrenten, die die Stuttgarter Bühne mit einer grossen Anzahl ein- und mehraktiger Singspiele versahen. [2]) Es ist deshalb nicht zu verwundern, wenn Danzi während seiner fünfjährigen Tätigkeit in Stuttgart nur ein kleines einaktiges Singspiel „Camilla und Eugen" oder „Der Gartenschlüssel" mit Text von dem Stuttgarter Schriftsteller Franz Carl Hiemer, dem späteren Librettisten von Webers „Silvana" und „Abu Hassan" und Poissls „Aucassin und Nicolette" neu herausbrachte. Das Stück fand, wie alle anderen Opern Danzis, keine grosse Verbreitung. Am 3. Juni 1813 erlebte es in Frankfurt a. M. eine einmalige Aufführung. [3]) Drei Jahre später folgte Berlin mit zwei Aufführungen am 20. Februar 1816 und 17. Mai 1816. Trotz guter Besetzung konnte es auch hier keinen Beifall erringen. [4])

Kraus führt in seinem Buch über das Stuttgarter Hoftheater [5]) noch ein anderes Werk von Danzi an, das er von sich zur Aufführung gebracht habe, nämlich das Melodram „Dido". In einer Fussnote seines Aufsatzes über das Melodram bemerkt Edgar Istel. [6]) dass Danzis „Dido" wohl im Hoftheaterkatalog aufgeführt ist, aber nicht aufzufinden gewesen sei. Ob „Dido" erst in Stuttgart komponiert wurde, möchte man bezweifeln, da die Zeit der Melodramen längst vorüber war. Vielleicht stammt es aus der Zeit seiner „Cleopatra", als die Kunstform des Melodrams und des Duodrams noch in

[1]) Vergl. dazu die Voglersche Bearbeitung Bachscher Choräle in „Carl Maria von Webers sämtlichen Schriften", herausgegeb. von Georg Kaiser, Berlin, 1810.
[2]) Rudolf Kraus, Das Stuttgarter Hoftheater, 1908, S. 139.
[3]) Bing, a. a. O.
[4]) A. M. Z., Jahrgang 1816.
[5]) Kraus, a. a. O.
[6]) Musik, 5. Jahrgang, 1906.

Blüte stand. Einer Schauspielerin zuliebe mag das alte Werk noch einmal hervorgeholt sein. Von seinen früheren Opern gelangte nur die „Mitternachtsstunde" zur Aufführung. [1])

Obwohl Danzi von den Musikern und vom Publikum „verdientermassen" geschätzt wurde, [2]) konnte er sich in Stuttgart doch nie recht heimisch fühlen. Das Ungemach, das C. M. von Weber betroffen hatte, und dessen schmachvolle Behandlung durch den König [3]) hatten auch Danzi so tief erschüttert, dass er wenige Wochen nach der Landesverweisung Webers an diesen schrieb, dass er angesichts solcher Vorgänge den Boden unter sich wanken fühle und nahe daran sei, den württembergischen Dienst aufzugeben. [4]) Aber dies konnte nicht der alleinige Grund gewesen sein, weshalb Danzi daran dachte, Stuttgart so bald wie möglich zu verlassen. Ein Bericht in der A. M. Z. [5]) spricht von widerlichen Verhältnissen und anderen Rücksichten, die ihm seinen Aufenthalt in Stuttgart unleidlich machten. Als daher zu Anfang des Jahres 1812 die Theater-Kapellmeister-Stelle am Hoftheater in Karlsruhe neu besetzt werden sollte, trat er, trotzdem er kurze Zeit vorher zum Inspektor des neugegründeten königlichen Konservatoriums ernannt war, [6]) sofort mit dem Karlsruher Intendanten, dem Freiherrn von Ende in Unterhandlung. Danzi stellte folgende Bedingungen, die er anstandslos zugebilligt bekam:

> „Endesunterzeichneter macht sich hiermit verbindlich, in die grossherzoglich badischen Dienste als Kapellmeister einzutreten, wenn er seine Entlassung aus königlich württembergischen Diensten erhalten kann. Derselbe wird sich allen obliegenden Verrichtungen eines Kapellmeisters unterziehen und dafür eine jährliche Besoldung von 1800 Gulden und im Falle der Unbrauchbarkeit eine lebenslängliche Pension von jährlich 1200 Gulden erhalten.
>
> Auch wird ihm für jede noch sonst nirgends aufgeführte Oper von seiner Komposition die Summe von 20 Carolin, wenn selbe in mehreren Akten ist, und die Hälfte, wenn sie in einem Akte ist, sowie die Hälfte dieser Summen für schon anderwärts aufgeführte Opern zugebilligt. Zugleich macht er sich verbindlich, seinen Dienst in

[1]) Kraus, a. a. O., S. 139.
[2]) A. M. Z., Jahrgang 1821, S. 676.
[3]) Max Maria von Weber, a. a. O., I. Band, S. 172 177.
[4]) Max Maria von Weber, a. a. O., S. 177.
[5]) A. M. Z., Jahrgang 1821, S. 676.
[6]) A. M. Z., 14. Jahrgang, S. 335.

Karlsruhe so bald als möglich nach hier erhaltener Entlassung anzutreten.

Stuttgart, am 22. März 1812.

Franz Danzi.“ [1])

Nach der beiderseitigen Unterzeichnung des Kontraktes reichte Danzi sein Entlassungsgesuch ein. Am 5. Juni 1812 berichtet er darüber an den Intendanten von Ende:

„Ich habe bereits meine Entlassung verlangt und ob ich zwar keine allerhöchste Resolution hierüber erhalten habe, so habe ich doch Hoffnung; nach allem, was ich vernehme, dass selbe keiner Schwierigkeit unterliegen werde. Sobald ich das Nähere darüber erfahre, werde ich mich beeilen, es Euer Hochwohlgeboren sowie die Zeit meiner Abreise von hier, der ich mit Sehnsucht entgegensehe, zu melden.“ [2])

Am 10. Juni erhielt Danzi die nachgesuchte Entlassung und machte darüber dem Intendanten folgende Mitteilung:

„Euer Hochwohlgeboren
werden vielleicht schon aus den hiesigen Zeitungen ersehen haben, dass ich am 10. dieses Monats meine allergnädigste Entlassung erhalten habe; ich sehe mich also von jenem Tage an gerechnet mit grossem Vergnügen als in den Diensten Seiner Königlichen Hoheit stehend an und empfehle mich in Euer Hochwohlgeboren Wohlwollen. Ich werde meine Abreise von hier beschleunigen, sobald meine Schwester, welche gegenwärtig in München ist, zurückgekommen sein wird, welches, wie ich hoffe, spätestens in 8 oder 10 Tagen geschehen wird.“ [3])

Im Juli siedelte nun Danzi nach Karlsruhe über; für die Umzugskosten erhielt er 77 Gulden vergütet. [4])

Das Karlsruher Hoftheater befand sich in keinem guten Zustande und konnte sich in keiner Beziehung mit der Stuttgarter oder gar der Münchener Bühne messen. [5]) Orchester, Solo- und Chorpersonal war unvollkommen. Danzi hatte also anfangs mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, um das Karlsruher Theater auf die Höhe zu bringen, die er in München und Stuttgart gewohnt gewesen war. Mit der Verbesserung des Orchesters und seiner neuen Aufstellung machte

[1]) Personalakten in der Intendanz des Karlsruher Hoftheaters.
[2]) P. A. K.
[3]) P. A. K.
[4]) P. A. K.
[5]) A. M. Z., 19. Jahrgang, S. 376/77.

er den Anfang. [1]) Aber seine Reformen und seine scharfe Kritik der bestehenden Verhältnisse fanden nicht die Billigung des Intendanten. [2]) Ueberhaupt fand Danzi in Herrn von Ende keinen wohlwollenden Vorgesetzten, wenigstens möchte man dies aus den Personalakten annehmen. Man hat den Eindruck, als ob der Intendant durch kleine Stiche seinen Kapellmeister absichtlich kränken wollte. In einem Brief [3]) an den Intendanten beschwert sich Danzi, dass er bei den neu aufgesetzten Theatergesetzen nicht den Titel Kapellmeister erhalten habe und dass er anscheinend dem Regisseur untergeordnet sei. Danzi empfand diese Zurücksetzung so verletzend, dass er sogar um seine kontraktliche Pensionierung bat; doch von Ende beschwichtigte ihn und setzte ihm lang und breit seine Gründe für die Abfassung der einzelnen von Danzi beanstandeten Paragraphen auseinander. [4]) — Mit dem Nachfolger des Intendanten von Ende, dem Freiherrn von Auffenberg, scheint Danzi in ein besseres Verhältnis getreten zu sein. Am 27. Dezember 1821 erhielt er von ihm eine schriftliche Danksagung für die Mühe, „mit welcher er in so kurzer Zeit die schwierige Oper „Der Freischütz" zur in musikalischer Hinsicht gelungenen Vorstellung brachte." [5]) Später wiederholte sich eine solche offizielle schriftliche Danksagung. Am 29. August 1825 sagte ihm von Auffenberg noch einmal in höherem Auftrag seinen Dank für den grossen Eifer und für die Anstrengung, mit welcher Danzi in letzter Zeit die schnell aufeinander folgenden Opern leitete, durch deren vollendetes Gelingen er so viel zur Ehre des Hoftheaters beigetragen habe. [6])

Trotzdem der Dienst am Theater Danzis Kräfte anscheinend stark in Anspruch nahm, fand er doch noch Zeit und Musse zu eigenem Schaffen. Nachdem er am 27. August 1812 das schon in Stuttgart komponierte Singspiel „Camilla und Eugen" zur Aufführung gebracht hatte, [7]) folgte am 19. April 1813 eine in Karlsruhe neu komponierte zweiaktige Oper „Der Rübezahl", [8]) Text von Lohbaur. Ueber ihren Erfolg ist nichts bekannt geworden.

Am 20. Dezember 1814 gelangte seine Oper „Malvina" zum ersten Mal zur Aufführung. Nach einem Bericht der

[1]) A. M. Z., 17. Jahrgang, S. 187.
[2]) P. A. K., 1. März 1813.
[3]) P. A. K., 1819.
[4]) P. A. K.
[5]) P. A. K.
[6]) P. A. K.
[7]) P. A. K. Eigentümlicher Weise erhielt er statt der kontraktlichen 110 Gulden nur die Hälfte, aus welchem Grunde, ist in dem betreffenden Schriftstück der Personalakten nicht angeführt.
[8]) Von Eitner als „Der Berggeist" oder „Schicksal und Treue" angegeben. Manuscript im Münchener Opernarchiv.

A. M. Z. [1]) soll der Text, französischen Ursprungs, leblos und trivial gewesen sein. Danzis Musik wurde zu wenig abwechslungsreich und daher zu langweilig empfunden. Textbuch und Partitur sind nicht mehr erhalten. [2])

Nach einer längeren Pause von drei Jahren erschien am 9. Februar 1817 [3]) „Turandot" als heroisch-komisches Singspiel in zwei Akten. [4]) Auch diesem Werk Danzis war kein Erfolg beschieden. Alle Aufführungen der drei letztgenannten Opern blieben auf Karlsruhe beschränkt.

Wieder nach drei Jahren, am 14. September 1820 [5]), kam Danzis letztes Werk „Abbé Lattaignant" oder „Die Theaterprobe" mit Text von Carl Hiemer [6]) auf die Bühne, ein kleines harmloses Singspiel, das am 23. Januar 1821 noch eine Aufführung in München erlebte. [7])

Dies war Danzis letztes Bühnenwerk, eins seiner letzten überhaupt. Er war inzwischen 57 Jahre alt geworden, und der „Freischütz" seines Freundes Weber, der gerade seinen Siegeszug durch die Welt antrat, mochte ihm zeigen, dass eine neue Zeit angebrochen war, mit der er nicht mehr recht mit konnte. Auch fing er bald an zu kränkeln. Schon im Jahre 1817 war in einem Karlsruher Bericht der A. M. Z. [8]) von seiner Krankheit die Rede. Am 25. Februar 1826 berichtet Danzi an die Intendanz, dass er sich noch nicht so stark fühle, um in zehn bis zwölf Tagen drei grosse Opern dirigieren zu können. [9]) Seine Schriftzüge, die sich sein ganzes Leben hindurch gleich geblieben waren, werden verschwommen und unbestimmt. Man merkt ihnen die abnehmenden Lebenskräfte an. Mit einem Schriftstück vom 14. April 1826 schliesst das Karlsruher Personalaktenstück Danzis folgendermassen:

> „Wir machen hiermit die gehörige Anzeige, dass Kapellmeister Franz Danzi am 13. April morgens 3 Uhr gestorben ist. Er hinterlässt keine Witwe, noch unmündige Kinder."

---

1) A. M. Z., 17. Jahrgang, S. 646.
2) Mitteilung der Intendanz des grossherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe.
3) Theodor Hell, Tagebuch der deutschen Schaubühnen.
4) Ms. Partitur im Münchener Opernarchiv.
5) Theodor Hell, a. a. O.
6) Textbuch im Ms. im Mannheimer Theaterarchiv.
7) Theaterzettelband, 1821, in der Intendanz des kgl. Hoftheaters München.
8) A. M. Z., 19. Jahrgang, S 376-377.
9) P. A. K.

ANHANG

zum zweiten Buch.

I.

„Ueber die Oper.[1])

„Das Wunderbare soll das ganz eigene Unterscheidungszeichen der seriösen Oper von den übrigen Schauspielen sein; daher entsprang ohne Zweifel der feste Glauben, dass Maschinen, Flugwerke, Transparents, über und über gestickte Kleider, längere Fischbeine und höhere Federbüsche, Engel mit Schmetterlingsflügeln und Teufel mit langen Schwänzen und zierlich gewundenen Hörnern, die elysäischen Felder und auch die leidigen Flammen des Fegefeuers, (es geht doch immer eine Erlösung vor) Ovids Verwandlungen und die Erscheinungen des frommen Kapuzinerlektors Kochem, kurz, etwas, das sich in der Natur gar nicht finden lässt, das Wesentliche ausmachen.

Ich nenne die Oper das vollkommenste Schauspiel, wo sich alle Schönheiten der Bühne vereinigen: oder sollt ich eine Vergleichung machen, würd ich sagen, dass die Oper in Ordnung der Schauspiele sei, was die hohe Allegorie in Ordnung der übrigen Gemälde. Doch auch dieses ist nur eine sehr ferne Vergleichung: denn in der Oper versammeln sich die Schönheiten aller Künste. Der Schauspieler macht uns mit der Begebenheit auf die annehmlichste Weise bekannt, abwechselnd im redenerischen und dichterischen Stile: der Baumeister besorgt die Verzierungen der Bühne, wozu der Pinsel eines geschickten Malers so vieles beiträgt: dieser in Gesellschaft des Bildhauers ordnet die Gewande: der Balletmeister hat auf die Stellung acht und weiss mit Bescheidenheit passende Tänze und die sanftsprechende Pantomime einzuflechten: der Tonkünstler gibt endlich Schnellkraft jedem vielbedeutenden Ausdruck und begleitet ihn bis zum menschlichen Herzen. Aus diesem erhellt, dass die Oper aus allen Schauspielen, wenn sie gut vorgestellt wird, den stärksten Eindruck auf die menschliche Seele mache; indem diese von

[1]) Abdruck aus der „Pfalz-bayr. Muse", 1786.

allen Seiten angegriffen wird: indem so viele Sinne, die Haupteingänge zur Seele, zumal durch süss betäubende Gewalt bestürmt werden.

Der Zweck der Oper würde also ganz verfehlt sein, wenn die Vorstellung den Gegenstand vereitelte: wenn man das Wunderbare so weit treiben würde, dass alle Wahrscheinlichkeit dabei zugrunde geht. So möchte es weit gefehlt sein, wenn der Tonkünstler mit seiner Komposition nur die Kunst und nicht die Leidenschaft erhöhen wollte: der Schauspieler wird sich irren, wenn er bloss mit seiner Gurgel paradieren will: wäre lachenswert, wenn man mit Teufel und Hölle ein Theater dekorieren wollte, wie das Ding am Hofe des Königs Herodes erscheint. Die Harmonie des Auges würde gar sehr beleidigt, wenn die Bühne mit Personen angefüllt wäre, welche einerlei Liverei trügen: so die Farben sich nicht nach der Ordnung der Optik verlierten: die Janitscharen im Grunde der Bühne blutrot und die Hauptpersonen vorwärts in einer Kleidung erscheinen, welche mit Geflinser und Steinen übersät gar keine Hauptfarbe mehr hätten: wenn das Kostüm so gar verfehlt wäre, dass statt römischer oder griechischer Feldherren Bruderschaftsengeln erschienen. Es wäre unglaublich, dass die Primadonna noch sterbend trillern und der Held auf dem höchsten Sopran im Augenblick des Angriffs mit einer langen Passage seinen Feind um Geduld bitten sollte: wenn die Recitative dabei so ermüdend wären, dass man sich des Einschlafens unmöglich erwehren könnte: wenn man mit Tänzen dabei das Publikum belustigte, welche mehr ein Interludium, als eine sich auf die Hauptsache beziehende Empfindung wären: wenn an der Stelle des Wunderbaren ganz widernatürliche Dinge vorgestellt würden. —

Ich denke, die Oper könnte auf folgende Weise die Grösse ihrer Bestimmung erreichen: Der Gegenstand wäre bloss Geschichte, [1]) niemals aus der Mythologie; und sollten die Fabeln darin verwebt sein, würd ich sie von der Wahrheit sorgfältig absondern. „Iphigenie“ und „Dido“ möcht ich auch wohl als Gegenstand der Oper wählen, aber die Erscheinungen der „Diana“ und „Iris“ würden wegbleiben. Man gibt sich am Ende dieses Jahrhunderts alle Mühe, die Begriffe von Unholden und Zaubereien zu verdrängen, sowie auch der idealischen Offenbarungen so manches frommen Legendenschreibers. Was man mit einer Hand aufbaut, muss man mit der anderen nicht wieder niederreissen, das Theater muss dem Publikum die Klapper nicht wieder in den Busen

[1]) „Wenn ich sage Geschichte, so wird das nicht ausgeschlossen, was durch Wahrscheinlichkeit das Gepräg der Wahrheit der Geschichte an sich hat. Im Licht unserer Religion fallen aber alle Begriffe der Wahrscheinlichkeit weg, dass Merkur und Jupiter erscheinen.“

stecken, welche die Vernunft wegschmiss; noch Hexen, noch kohemitische Teufel sollten mehr auf der Bühne erscheinen; so wenig als unter Christen die Fabeln der Heiden. Ich würde das Wunderbare darin suchen, dass sich die Knoten auf eine wunderbare Art auflösen, nicht so, wie mans alle Tage zum Fenster hinaus sieht: Seelengrösse würd ich an den Platz der Gottheiten stellen; wunderbare Handlungen der Menschen, welche auch durch Allegorie noch könnten erhöht werden. [1]) Die Kleidung betreffend sollte man sich genau an die Gewohnheiten halten, welche bei diesem oder jenem Volke üblich waren; man sollte denken, dass die spielenden Personen keine Puppen, sondern handelnde Menschen vorzustellen haben. [2])

Die Tonkunst gehört vor das Herz und nicht vor den Verstand, so wie alle schönen Künste; ich würde mir darum von den Komponisten die Gelegenheit sehr verbitten, da seine Kunst zu studieren, wo sich die Seele in Empfindungen aufschliessen soll; ich würde wenig der Triller, Passagen der Instrumentalsoli und anderer musikalischer Galanterien achten, wenn nur Text und Leidenschaft wohl ausgedrückt wären.

Der Ballettmeister dürfte sich nicht bemühen, dem Volke zu zeigen, wie weit sich der menschliche Leib hinaufspalte; wie Arm und Beine zu messen wären; wie sich die Glieder in ihren Gewerben aus und ein drehen; das erste sieht man am Aderlassmännlein im Kalender und das zweite verrichtet jene Maschine, so die Maler Gliedermann nennen; noch verlangt man auf der Bühne zu sehen, wie die Frösche hupfen, die Enten schwimmen, die Strausse fliegen und die Affen sprechen können. Die Auswahl der menschlichen Stellungen wünsche ich darzusehen; die zierlichsten und zugleich die natürlichsten Wendungen ohne Zieraden; Gebärdensprache, so wie sich die Menschen in Leidenschaften ausdrücken, wenn ihnen der Drang des Herzens die Zunge niederhält; wie sich die Leidenschaften in die Gliedmassen des Körpers ausgiessen, das alles mit grosser Grazie vereinigt. Ich dispensierte die Ohren von der Pein der ununterbrochenen monotonischen Recitative, dem Sinnbild der Ewigkeit; noch würd ich durch immerwährenden Gesang ohne Aufhören, Ekel gegen die sonst so süsse Tonkunst einflössen. Abwechselnd — mit Prosa und Versen; Recitativen, Arien, Chören und Märschen; mit

---

[1]) „Wenn man darauf besteht, aus Furcht Wunderbares zu verlieren, dass in der Oper Erscheinungen geschehen; warum denn immer Zuflucht nehmen zu den Gottheiten des Götzendienstes? Ist denn unser Geist gar so arm, dass er ohne diese bekannten Sachen keine allegorische Person mehr ausdenken kann? Die Operndichter sollten sich gar nicht schämen, Neumayrs ascetisches Theater zu durchsehen, worin ein Reichtum von Bildern liegt."

[2]) Der Verfasser empfiehlt zum Kostumstudium drei Tafeln des Sarraisse in der Münchener Galerie.

Sprache und Gesang, mit Tanz und ohne Tanz, Theaterdekorationen von aller Art, wozu noch die Mutter Natur den Arm leiht; in wenig und mehr Gruppen; auch öfters einer einzigen Seele, welche allein auf Gottes weitem Erdboden herumwandelt; — sollte das dem nüchternen Zuschauer nicht gefallen? Wenn so mit umschlungenen Armen alle schönen Künste auf der Opernbühne stehen; mitten unter ihnen die Grazie mit dem schimmernden Kranz, den sie ihr aus Blumen und Sternen flocht.“ —

II.

„Mein teuerster Freund!“[1])

Welche sind die Regeln und Grundsätze, nach denen man die theatralischen Musiken in ästhetischer Hinsicht beurteilen kann, und muss?

Dies ist die Frage, mit deren Beantwortung ich von Ihnen beauftragt worden bin: um Ihre Wissbegierde zu befriedigen, wähle ich daher die Beantwortung oben aufgestellter Frage zum Vorwurf dieses Briefes.

In der Tat, mein Freund! es ist nichts leichtes, gegenwärtig etwas Neues und Gutes mehr über diesen Gegenstand zu sagen, nachdem Algarotti,[2]) Rousseau,[3]) Sulzer[4]) Reichardt[5]) so vortefflich und nachdrücklich über dieses zusammengesetzte Kunstwerk (Oper) geschrieben haben.[6]) Dennoch wag ich es an der Hand dieser meiner Führer jene Bahn zu betreten, weil ich der Meinung bin, dass bekannte Ideen in ein recht helles Licht zu setzen ein vorzügliches Verdienst eines nützlichen Schriftstellers sei, und so schreite ich dann ohne weiteres zum Vorwurf dieses Schreibens selbst.

Wie Ihnen bekannt ist, m. F., so besteht die theatralische Musik aus zweierlei Gattungen, 1) aus dem Melodram, und 2) aus der Oper. Zuvor aber ein Wort von dem ersteren.

So wie in den Kirchenliedern didaktische Poesie mit der Musik verbunden und dadurch lyrisch und didaktisch wird, so rechnet im Melodrama die dramatische Dichtkunst ebenfalls auf die Mitwirkung der Musik, und wird hierdurch dramatisch und lyrisch, d. h. der Dichter des Melodrams hat

---

[1]) Abdruck aus dem dramatischen Briefwechsel, das Münchner Theater betreffend, von einem Freunde der Schaubühne (Reischel), München 1797. Sperrdruck und Interpunktion nach dem Original.

[2]) Abhandlung über die Oper, aus dem italienischen übersetzt von Raspe. Cassel 1796.

[3]) In dem musikalischen Wörterbuch: Art. Opera.

[4]) Sulzers allgem. Theorie: Art. Opera, und noch in anderen musikalischen Abschnitten.

[5]) In den musikalischen Kunstanzeigen.

[6]) „Ausser diesen angeführten Schriften bediente sich der Verfasser dieses Briefes als eines vorzüglich guten und sicheren Leiters eines gewissen, letzte Ostermesse erschienenen Werkes, betitelt: Handbuch der Aesthetik, von Heusinger.“

ein Subjekt zu wählen, bei welchem weniger auf die vorgestellte Geschichte an sich, als auf das Gefühl Rücksicht genommen wird, zu dessen Darstellung die Geschichte gleichsam Gelegenheit gibt. Der Zuschauer soll im Melodrama nicht eine Begebenheit sehen, wie im Schauspiel und selbst in der Oper, sondern er soll ein gewisses Gefühl auf das lebhafteste empfinden. Zu dieser Absicht ist nun das Melodrama ganz geeignet, denn dadurch, dass die Geschichte gleichsam die Führerin des Komponisten, sowie des Zuschauers ist, wird das Gefühl weit methodischer entwickelt, und weit bestimmter für viele auch verständlicher, als es ohne diesen Leitfaden geworden wäre. Es ist nicht die Geschichte einer Ariadne, die wir in dem Melodrama vernehmen sollten — hierzu bedürfte es nicht der Musik, sondern nur der dramatischen Einkleidung — es ist die Verzweifung einer zärtlich Liebenden, die wir mit ihr empfinden sollen. Zu dieser Absicht vereinigen sich Dichter und Komponist: deswegen legte sich jener Regeln auf, welche ihm ausserdem nicht eingeschränkt haben würden. In dem Melodrama ist es also auf Gefühle oder Affekte angelegt, und darum muss der dramatische Dichter sich dem Gesetze der lyrischen Dichtkunst unterwerfen. Er muss nicht allein auf eine natürliche Folge der Begebenheiten bedacht sein, sondern auch sehen, dass diese Folgen der Begebenheiten geschickt seien, den Zuschauer immer tiefer in den bestimmten Affekt zu versetzen. Das Gesetz der lyrischen Kunst beherrscht ihn, und deswegen muss er auch, wenn er als Mann von Einsicht arbeiten will, dem Tonkünstler die Oberhand lassen. Dieser schildert nun in dem Melodrama durchgehends das Gefühl der handelnden Personen, und tut, als wenn er nicht Zuschauer, sondern nur für Zuhörer komponiert: die Rede der handelnden Personen soll eigentlich den Zuhörer auf dem schmalen Pfade des Affektes festhalten, um das, was die Musik ausdrückt, näher zu bestimmen. Das Melodrama ist daher vom Anfange bis zum Ende lyrisch, und wird auch nach den Naturgesetzen des Gefühlsvermögens beurteilt.

Dadurch unterscheidet es sich von der Oper. Die Oper ist Vorstellung einer Begebenheit, welche Musik zu Hilfe nimmt, nicht in der Absicht, dass ein Hauptgefühl in dem Zuschauer hervorgebracht, sondern damit das Gefühl, welches bei der Vorstellung in dem Zuschauer entsteht, stärker in ihm werde, als es ausserdem würde geworden sein; Einheit des Gefühls ist daher in der Oper zwar etwas lobenswürdiges, aber es ist nicht die wesentliche Bedingung. Eine Oper kann sehr gut sein, wenn auch die Begebenheiten nicht nach den Gesetzen der lyrischen Kunst aufeinanderfolgen; d. h. wenn

auch die aufeinanderfolgenden Begebenheiten die Empfindung, in welche der Zuschauer gesetzt worden ist, unterbrechen, und also verhindern sollten, dass derselbe von Stufe zu Stufe ununterbrochen in dieser Empfindung fortgeführt würde. Die Unterbrechung eines Affekts wäre in dem Melodrama ein wesentlicher Fehler, und würde die Einheit des ganzen Stücks zerstören: in der Oper wird sie durch die grössten Meisterwerke gerechtfertigt. Der Komponist hat genug getan, wenn er den Zuschauer nur dasjenige stärker und vernehmlicher fühlen lässt, was er ohne Musik auch gefühlt hätte; er denkt also nicht daran, dass er Zuhörer hat, d. h. es ist ihm nicht darum zu tun, in die Zuhörer eine Empfindung zu bringen, welche sie ohne seine Kunst nicht haben würden; sondern er sucht bloss die Wirkung, welche die Begebenheit auf das Gefühl haben muss, zu beleben, zu verstärken, sie bestimmter zu machen, d. h. er stellt sich seine Zuhörer bloss als Zuschauer vor.

Fehlt es nun in einer Oper an Einheit des Gefühls, so hat der Dichter etwas unterlassen, worauf er hätte sehen können; fehlt es aber in dem Melodrama, so ist der Tonkünstler Schuld, entweder aus Mangel an Genie, oder aus Mangel an Urteilskraft, weil er vielleicht einen Text wählte, in welchem die Aufeinanderfolge der Begebenheiten die Einheit des Gefühls notwendigerweise unterbricht. Daher kann auch die Oper weit länger sein, als das Melodrama, denn es ist nicht so ermüdend, sich gleichsam durch mehrere Gefühle hindurchführen zu lassen, oder auch ein einziges mit etwas Freiheit und Bequemlichkeit zu geben, als wenn man, wie in dem Melodrama geschieht, nicht nur nicht aus dem erregten Gefühle hinausgelassen wird, sondern in demselben auch wie mit abgemessenem Schritte nicht länger, und nicht langsamer fortwandeln muss.

Sie haben nun das Unterscheidungsmerkmal der Oper von dem Melodram kennen gelernt, und wir haben es darein gesetzt, dass das letztere ein lyrisches Stück sei, und also ein Gefühl schildere, um den Zuschauer in dasselbe zu versetzen. Der Zuschauer wird daher in dem Melodram mehr als Zuhörer, denn als Zuschauer betrachtet; man wirkt durch Töne, auf sein Gefühl, und die Begebenheit, Aktion und Deklamation sind gleichsam nur der Leitfaden, welcher den Zuschauer desto sicherer dahin bringt, wo die Künstler ihn haben wollen.

Die Oper hingegen muss nicht schlechterdings als ein lyrisches Werk angesehen werden; sie ist ein Drama, d. h. sie stellt eine Begebenheit als vorsichgehend vor: diese Begebenheit recht anschaulich darzustellen, ist die Arbeit des dramatischen Dichters und der theatralischen Exekution. Wenn also auch Gefühle, vielleicht

sehr starke Gefühle, in dem Zuschauer entstehen, so darf man doch um deswillen die Oper kein lyrisches Stück nennen, denn diese Gefühle sind nicht durch Schilderung von Gefühlen, sondern durch Vorstellung einer Begebenheit hervorgebracht worden. Hat also die Musik an der Vorstellung der Begebenheiten in der Oper keinen wesentlichen Anteil, so besteht auch die Kunst des Opernkomponisten nicht darin ausschliessend, dass er die Darstellung der Gefühle und Affekte der handelnden Personen verstärket sondern darin, dass er das Gefühl stärker ansprechen lasse, welches das Anschauen dieser Begebenheit und die Teilnahme an dem Schicksale der Hauptpersonen in dem Zuschauer erweckt. Ich sage mit Vorbedacht, dass verstärkte Darstellung der Affekte der handelnden Personen nicht ausschliessend Absicht des Tonkünstlers sei, denn es ist allerdings möglich — ob zwar nur zufällig — dass die Musik, die während einer Scene auf den Gemütszustand des Zuschauers berechnet ist, dadurch ihre Wirkung am besten tut, dass sie den Gemütszustand der handelnden Personen schildert. Allein dies ist nur ein willkommenes Zusammentreffen, nicht aber eine wesentliche Bedingung.

Diese Unterscheidung ist übrigens von Wichtigkeit, denn der Zuschauer kann oft ganz anders empfinden, als die Person auf der Bühne. Die letztere ist vielleicht in Unmut: der Zuschauer aber ist gerade froh, über die Ursache dieses Unmuts. Es tritt zum Beispiel ein Bandit auf, in der Absicht, eine Person, die der Zuschauer sehr lieb hat, zu ermorden. Hier wird die handelnde Person ganz anders empfinden als der Zuschauer: beide Empfindungen aber kann die Musik nicht ausdrücken: — welche soll sie wählen? Nach der gewöhnlich befolgten Regel wird der Bandit in einer Bravour-Arie rasen: nach meiner Meinung aber soll die Musik die Empfindung des Zuschauers hervorheben. —

Aber, hör ich Sie fragen, eine Arie, die eine Person singt, deren Komposition nicht das Gefühl der Singenden schildert?

Dies ist eben die falsche Voraussetzung. — Man glaubt, durch das Beispiel verführt, dass in der Oper unaufhörlich gesungen werden muss; das ist aber, wenigst in deutschen Opern, äusserst unnatürlich, und das ist die Ursache, dass wir fast keine Opern haben, die ein kunstmässiges Ganzes ausmachen. Auch ist gar nicht meine Meinung, dass die gegenwärtig vorhandenen Operntexte nach dieser Regel komponiert werden sollen, sondern ich wünschte, dass schon der Operndichter beherzigte, welchen Standpunkt der Komponist zu wählen habe, und dass

er ihm durch diese Empfindung und Anlage des ganzen Stückes seine Funktion erleichterte.

Ein Stück, dessen Scenen nicht so sich komponieren lassen, dass die Musik das Gefühl des Zuschauers zu ihrem Hauptinhalt habe, ist gar kein Sujet für die Oper, es mag in anderer Rücksicht so vortrefflich sein, als es will.

Soll die angegebene Regel nicht gelten, so würde es schwer, ja unmöglich sein, die Einheit manches Chores, oder Duettes in der Oper ästhetisch, oder wenn man will, psychologisch zu beurteilen.

In dem Chore singen mehrere Personen, z. B. das Mädchen, welches verzweifeln will, dass es ihrem Räuber gelungen ist, sie in seine Botmässigkeit zu bekommen, und dieser, mit seinen Spiessgesellen, freut sich der gelungenen Unternehmung.

Wo wird die Einheit sein, die dieser Chor haben muss? nach welcher Regel wird der Künstler verfahren müssen, sie in die Komposition zu legen, und der Kunstrichter sie in derselben zu suchen? Man wird sich ganz gewiss an die Stelle des Zuschauers versetzen müsssen.

Der Haupteindruck dieses Chors wird Mitleid mit dem geraubten Mädchen, und Furcht für ihre Unschuld sein. Diesen Eindruck kann also die Musik erhöhen, und der Dichter muss die handelnden Personen so sprechen und singen lassen, dass seine Musik, welche diesen Charakter atmet, zu den Worten passe.

Die Musik bleibt dem ohngeachtet, wie oben behauptet wurde, untergeordnete, und bloss begleitende Kunst in der Oper. Eben deswegen nämlich, weil sie nicht beiträgt, das, was auf der Scene vorgeht, stärker zu malen, sondern weil sie sich begnügt, etwas, das durch die Vorstellung in dem Zuschauer erzeugt wird — ein gewisses Gefühl — was also kein konstitutiver Teil der Vorstellung ist, gleichsam insgeheim zu pflegen und zu verschönern. Dadurch wird sie, möcht ich sagen, der Sprecher des Herzens, und es muss eine reiche Quelle des Genusses für den Zuschauer sein, wenn er mit eben der Klarheit als er die Begebenheit vor seinen Augen sieht, gleichsam eine Teilnahme an den Gefühlen von aussen gewahr wird, welche mit seiner Teilnahme an der Handlung in ihm entstehen. Es sind nicht zwei Künste (die dramatische und die Tonkunst) welche ihm einen und denselben Gegenstand zum Geschenke darbieten, sondern er dankt der ersten die Vorstellung der Begebenheit als ein Geschenk; der zweiten aber ist er verbunden, weil er sie gleichsam zur Teilnehmerin seiner Freude machen, und so in Gemeinschaft sie noch einmal geniessen kann.

Von dieser Seite die Sache betrachtet, lässt sich auch leichter begreifen, wie in einer Oper auch der musikalische Teil vollständige Einheit haben könne, denn die Gefühle des Zuschauers werden nie so mannigfaltig sein, als die Gefühle aller der Personen sein müssen, welche teil an der Begebenheit nehmen. Ein einzelner Mensch ergreift irgend einen Standpunkt, aus welchem er das Ganze ansieht, und nach diesem Standpunkt richten sich die Gefühle, die bei der Vorstellung in ihm vorgehen. Dagegen ist von den handelnden Personen jede auf seine besondere Art bei der Begebenheit interessiert, und derselbe Vorfall wirkt auf das Gefühlsvermögen einer jeden Person anders.

Wie wäre es daher möglich, die Empfindung der handelnden Personen zu schildern, ohne dass in der Musik ein höchst unverständlicher Wirrwarr käme, der zwar die Ohren betäuben, und gemeine Zuschauer in Erstaunen setzen kann, aber dem Manne von feinerem Gefühl und Geschmack schlechterdings keinen Genuss darbeut.

Gleichwohl sieht sich der Tonkünstler gegenwärtig zu dergleichen vielfarbigten Schildereien genötigt, weil in unseren Opern noch alles gesungen wird, und weil sie gemeiniglich so leer an Handlungen sind; da der Zuschauer nicht durch die Handlung erschüttert wird, so soll er es durch die Musik werden, und so wird das ganze Geschäft der Rührung dem Genie des Tonkünstlers überlassen. Das sollte nicht sein. Die Begebenheit sollte an sich anziehend, und zwar so anziehend sein, als habe man ihr allein die Erschütterung des Zuschauers anvertraut. Was sie erzeugte, das soll die Tonkunst pflegen, nicht dass die Tonkunst in der Oper diese Funktionen verrichte.

Allein hier ist der Ort, Ihnen, mein Freund! in kurzem etwas von den Regeln, welchen sich der Opernkomponist unterwerfen muss, zu sagen.

So viele unserer heutigen Tonkünstler versehen es, dass sie in ihren Stücken durch Töne Vorstellungen von Gegenständen in den Zuhörern erwecken wollen — da will man durch pomphafte Harmonien die Vorstellung vom Donnerwetter, Seestürmen usw. erregen; allein man frage jeden Uneingenommenen und Unvorbereiteten, ob er in dem Musiksaal die Empfindung von dergleichen Gemälden in sich fühlen wird; er wird gewiss nicht mit Ja antworten, und tät er es, so würde er doch nicht anzugeben wissen, was für einen Gegenstand der Künstler ihm habe vorzaubern wollen, und ist er nur irgend ein Beobachter seiner selbst, so ist hundert gegen eins zu wetten, dass er das Stück für ein schlechtes halten wird, weil seine Gefühle nicht gehörig belebt und bestimmt worden sind.

Aus diesem entsteht nun die Frage: was soll der Künstler wohl machen, wenn auf dem Theater ein Ungewitter, ein Zweikampf und dergleichen vorfällt?

Die Antwort ist leicht. Diese Scenen versetzen den Zuschauer jederzeit in ein gewisses Gefühl, sie wecken ihn zur Teilnahme auf; das ist es, was der Tonkünstler ergreifen, und worin er den Operndichter unterstützen muss. Er darf weder das Ungewitter, noch den Seesturm malen, denn dieser kommt dem Zuschauer ohnehin vor das Auge: noch die Gefühle, welche diese Begebenheiten auf die Personen des Stückes hervorbringen, denn in diese weiss sich der Zuschauer nicht lebhaft genug zu versetzen; sondern die Gefühle muss er durch seine Kunst hervorheben, welche durch beides, durch die Naturbegebenheit und das Interesse, welches der Zuschauer an den handelnden Personen nimmt, in jenem entstehen. Es fällt z. B. ein Zweikampf in einer Oper vor: der Zuschauer ist für die Kämpfenden nicht auf gleiche Weise interessiert, es ist ihm nicht einerlei, ob dieser oder jener siege; die Musik muss also Furcht und Bangigkeit ausdrücken, so oft der, dem man den Sieg wünscht, in den Nachteil kommt; aber wachsende Hoffnung, Freude und innigste Teilnahme, wenn er den Vorteil gewinnt. Langes Sehnen und heisses Wünschen, wenn der Kampf gleich ist. — Dasselbe gilt von allen Vorfällen, welche den gewöhnlichen Komponisten zu unverständlichen Schilderungen verführen. Es kommt ein Ungewitter, während dass die Bühne von Personen besetzt ist, welche der Zuschauer hasst: hier wird in diesem der Wunsch entstehen, dass die Bösewichter sich von ihrem ruchlosen Plane abschrecken lassen, oder dass sie von dem rächenden Blitz getroffen werden möchten. Diese Gemüts-Situation muss der Tonkünstler schildern: setzt aber das Ungewitter geliebte Personen in Gefahr, so fürchtet der Zuschauer für sie, so wünscht er, dass sie fliehen, dass sie sich retten können, und dies ist es, was der Tonkünstler in diesem Falle in der Musik auszudrücken hat. Hieraus sehen Sie, mein Freund, dass sich keine allgemeine Regel zu einem zweckmässigen Verhalten der Opernkomponisten geben lässt, weil alles auf die Umstände ankommt, welche zuweilen ganz entgegengesetzte Vorschriften nötig machen.

Weil nun in solchen Scenen der Ausdruck, den die Musik beabsichtigt, gemeiniglich stark ist, so kann es kommen, dass der Tonsetzer frappante Harmonien, harte Fälle, ungewöhnliche Uebergänge, ein starkes und volltöniges Akkompagnement wählt, und dass es also im Orchester wirklich stürmet — wie auf der Bühne: allein dieses Stürmen und durcheinander Heulen der Instrumente darf nicht als Nachahmung der heulenden Winde, der rasselnden Donner, des anschlagenden Hagels angesehen werden, und ist von dem

Komponisten diese Naturscene nicht nachgebildet worden, sondern die Regel, nach welcher er verfuhr, ist keine andere als die Regel des lyrischen Künstlers, dass jedesmal die Harmonien und Uebergänge zu wählen sind, welche das beabsichtigte Gefühl in der Brust des Zuschauers wecken. Brächte die Begebenheit und die Verbindung es mit sich, dass der Zuschauer während eines Ungewitters in ein sanftes Gefühl oder gar in Freude versetzt würde, so müsste der Tonkünstler durchaus vergessen, dass es auf dem Theater donnert, und seine Komposition müsste das sanfte Gefühl des Zuschauers unterhalten.

Sie sehen demnach, m. F. aus dem hier gesagten, dass eigentlich jedes Tonstück ein Charakterstück sein sollte. Doch genug für heute, ein andermal mehr davon, denn dieser Brief hat ohnedies schon die gewöhnliche Grenze überschritten. [1])

Mit den Empfindungen der wahrsten aufrichtigsten Freundschaft bin ich unveränderlich

Ihr aufrichtiger Freund

J. K."

---

[1]) Eine weitere Behandlung dieses interessanten Themas ist nicht erschienen.

III.

Die Theatergesetze Karl Theodors, die Singspiele besonders betreffend.

§ 1.

Die Rollen in den Singspielen werden mit Zuziehung des Musikmeisters vom Ausschuss verteilt. Jedes Mitglied ist verbunden, sie ohne Weigerung, wie beim Schauspiele, anzunehmen.

§ 2.

Jeder ist verbunden, sich zu der von dem Direktor oder dem Musikmeister angesetzten Probezeit einzufinden. Wer zu spät kommt, bezahlt die nämliche Strafe, die in obigen allgemeinen Gesetzen, § 14 bestimmt ist.[1] Der Musikmeister ist verpflichtet, die Fehlenden dem Direktor anzuzeigen.

§ 3.

Bei den Proben muss Stille und Ordnung herrschen. Wer mit etwas unzufrieden ist, wendet sich nach der Probe entweder an den Direktor oder Musikmeister, damit die Probe in ihrem Fortgange nicht gestört werde.

§ 4.

Das Tempo jeder mehrstimmigen Musik hängt lediglich von dem Musikmeister ab.

§ 5.

Niemand hat das Recht, ohne gegründete Ursache eine Arie wegzulassen oder eine andere an die Stelle zu setzen.

§ 6.

Der Musikmeister ist verbunden, Arien oder sonstige Musikstücke nach den Fähigkeiten oder Stimmen der Mitglieder, falls diese sie nicht singen können, wie sie in der Partitur sind, abzuändern, oder andere dazu zu verfertigen.

---

[1]) Einen Groschen von jedem Gulden der Monatsgage.

§ 7.

Obgleich diese Gattung von Schauspielen eine stärkere Auftragung des komischen Spiels verträgt, so darf dieses doch nicht in niedere oder alberne Possen ausarten, welches gegen den Wohlanstand und gegen die Sittlichkeit einer gereinigten Bühne läuft. Wer dagegen fehlt, verfällt in die nämliche Strafe wie in dem § 17 der allgemeinen Gesetze,[1]) sowie auch alle übrigen Vorfälle nach diesen Gesetzen behandelt werden.

§ 8.

Kein Mitglied des Singspiels darf sich weigern, sowohl redende als stumme Rollen in Schauspielen und Operetten zu übernehmen, wenn es für nötig befunden wird.

Vorstehende Verordnungen und Gesetze werden von Seiner kurfürstlichen Durchlaucht hiemit gnädigst genehmigt und bestätigt.

München, den 6. Februar 1793.

Karl Theodor.

---

[1]) § 17 der allgemeinen Gesetze: Niemand darf in seiner Rolle Aenderungen, oder Zusätze machen, unsittliche Theaterspiele, unanständiges Küssen oder Possen anbringen, Lachen oder sonst etwas tun, was die Täuschung aufhebt. Wer gegen diesen Punkt handelt, bezahlt von jedem Gulden der monatlichen Gage zwei Groschen.

IV.

Unveröffentlichte Briefe

von

Danzi an Weber

und

Weber an Danzi

aus den Jahren 1809—1824.

Danzi an Weber. [1])

Stuttgart, den 7. August 1809.

Verzeihen Sie, lieber Freund, dass ich nicht eher Ihren Brief, der uns viel Vergnügen machte, beantwortet habe. Die Proben und die Aufführungen nebst einigen kleinen Arbeiten haben sich zu meiner angeborenen Faulheit gestellt und so diese Verzögerung veranlasst. „Columbus“ [2]) ist, was die Musik betrifft, gut ausgefallen und hat sogar hie und da die schwäbische Hand in Bewegung gesetzt. Das Stück hat weniger gewirkt, und besonders die paar letzten Akte [3]) haben Langweile erregt. Baron Hoggaur lässt Ihnen viel Schönes sagen; ich habe ihm die Musik mitgegeben. — Sie wünschen, hiesige Neuigkeiten zu wissen? — Das Neueste ist, dass man so spät wie möglich des Morgens aufsteht, seine Geschäfte so schläfrig wie möglich versieht, so schlecht wie möglich zu Mittag isst, das möglichst schlechte Wetter so schlecht als möglich benützt, eine schlechte Komödie so schlecht als möglich aufführen lässt und sich so früh als möglich zu Bette begibt. Das ist unser aller Tagesordnung. Die Graff ist immer noch militärisch gesinnt, denn sie schleppt ihre grosse Trommel noch immer mit sich herum. Kamerad Pfaff ist jüngst zu einem Hofrat gedrechselt worden und hat sich seinen Zopf noch immer nicht abschneiden lassen. Ich glaube, er ist ein zweiter Simson und hat seine Kraft in den Haaren, weil er zu dieser Kastrazion nicht zu bewegen ist. Die Hofrätin Lehr [4]) ist nun wieder leer und befinden sich (wie es gewöhnlich in den Zeitungen von hohen Standespersonen heisst) den Umständen nach recht wohl. — Unserem Orchester steht ein Verlust bevor: Moritz will wieder nach F . . . — pour y planter ses choux — ich habe nach München um einen Clarinettisten geschrieben; es will aber keiner dort

[1]) Weber befand sich damals als Reisebegleiter des Herzogs Louis von Württemberg zur Kur in Ems. Vergl. M. M. von Weber, a. a. O., S. 161.

[2]) „Columbus“, Oper von ?

[3]) Gemeint sind wohl die letzten Scenen.

[4]) Frau des Bibliothekars Lehr. Webers Freund, dessen Lieder „Er an sie“ und „Weil es also Gott gefügt“ er in Stuttgart komponiert hatte. Vergl. M. M. von Weber, a. a. O., I. Band, S. 137.

weggehen, um hier zu verhungern. Baron Wächter [1]) macht eine Reise um die Welt über Karlsruhe, Frankfurt und Mannheim; er wird, wie es dabei gewöhnlich ist, drei Jahre — Wochen, wollt ich sagen, darauf zubringen. Wir studieren gegenwärtig die „Elisinde“ [2]) ein, welche künftigen Freitag gegeben und gefallen wird, denn die Musik ist kreuzdumm. Wenn Dr. Faust [3]) ausgeschlafen hat, so grüssen Sie ihn recht herzlich von mir und den meinigen.

Dies ist alles, was ich Neues weiss. Kommen Sie recht bald zurück und bringen uns was Schönes von Ihrer Arbeit mit und seien Sie überzeugt, dass ich stets verbleiben werde

Ihr aufrichtiger Freund

Franz Danzi.

P.S. Die Lang [4]) lässt vielmals für das Emser Wasser danken. — Mir fällt ein, dass ich nun noch einen Brief an Sie schreiben sollte, um Ihnen diesen zu erklären, denn er ist so schlecht geschrieben, dass Sie ihn schwerlich werden lesen können.

Vale!

---

[1]) Vergl. M. M. von Weber, S. 136.
[2]) Oper von dem Stuttgarter Kapellmeister Dieter (1794).
[3]) Kneipname des Dr. Kelin, Leibarzt des Herzogs Louis.
[4]) Margarethe Lang, Sängerin in Stuttgart, Danzis Schülerin.

Weber an Danzi.

I.

Berlin, den 23. Mai 1812.

Bester Freund!

Schon lange habe ich Ihnen wieder einmal Nachricht von mir geben wollen und nun veranlassen mich doppelt dazu ein paar angenehme Aufträge an Sie, mit denen ich auch sogleich herausrücken will. Erstlich grüsst Sie Ihr alter Freund Gern [1]) aufs Beste, und da er gegen den Herbst ein Konzert geben will, hat er von einem gewissen Oratorium: Abraham auf Moria [2]) gehört, welches er zu diesem Zwecke zu besitzen wünscht, und bittet Sie, mir oder ihm den Preis, um welchen Sie es ihm überlassen wollen, gefälligst zu schreiben. Ich habe mir zwar alle Mühe gegeben, ihn von diesem Dings abspenstig zu machen, aber er ist von dessen Schönheit überzeugt, dass ich trotz allen meinen Behauptungen vom Gegenteil ihn doch nicht davon abbringen kann. Zweitens ist jetzt der Kapellmeister vom Dom zu Breslau, Herr Schnabel, hier, der wegen dem Kirchenwesen, Musik etc. Verbesserungen zu machen sucht. Dieser wünscht nun von Ihren schönen Messen zu haben, besonders auch kurze und auch Vespern und andere Kirchenstücke und bittet Sie ebenfalls sehr, ihm ein Verzeichnis mit Preisen zu schicken. Da er aber nur noch etwas über vierzehn Tage hierzubleiben gedenkt, so möchte er doch noch gern Gewissheit haben, und ich bitte Sie daher, mir mit umgehender Post zu antworten. Setzen Sie die Preise in Frd'or à 5 in Gold oder 9 Fl. unsers Geldes an.

Ich befinde mich Gott sei Dank recht wohl hier, habe zwar mit vielen Kabalen zu kämpfen, [3]) hoffe aber doch in ein paar Wochen die „Silvana" auf der Bühne zu sehen. Den 16. April erlitt ich einen schmerzlichen Verlust an meinem guten alten Vater, der in Mannheim sanft entschlummerte. Ihm ist wohl. Ich stehe nun ganz allein und muss mich plagen. Den übrigen Teil des Sommers denke ich in Gotha

1) Bassist der kgl. Oper in Berlin.
2) Oratorium von Danzi.
3) Vergl. M. M. von Weber, a. a. O., I. Bd., S. 347.

zuzubringen, dann gehe ich nach Prag, wo ich eine neue Oper schreibe. Von da nach Wien. Ich erwarte mit Freuden Nachrichten von Ihnen, wie es Ihnen geht und was Sie arbeiten. Dass Ihre neue Oper [1]) sehr gefallen, freut mich sehr. Ich habe hier schon davon gesprochen. [2]) Wenn Sie Hiemer [3]) sehen, so sagen Sie ihm doch, dass ich auf Antwort warte. Grüssen Sie alle Bekannte und an Sie die innigste Umarmung.

Ewig Ihr treuester Freund

Weber.

II.

Prag, den 16. März 1816.

Mein teurer, lieber Freund!

Wohl habe ich mir vorzuwerfen, dass ich Ihnen nicht fleissiger geschrieben habe; aber geantwortet habe ich Ihnen unmittelbar nach Empfang Ihres lieben Briefes vom 31. September 1815. Da nun diese Antwort verloren scheint, so werde ich sie hier in Kürze wiederholen müssen und zugleich Ihr letztes Schreiben vom 5. März beantworten, was mir viele Freude machte. Es ist so wohltätig, im Andenken guter Menschen zu leben und wahrlich, die Stunden, die wir in Stuttgart miteinander verlebten, gehören zu den liebsten Erinnerungen meines Lebens. Ich hätte recht viel mit Ihnen zu plaudern, könnte Folianten voll schreiben, und leider ist meine Zeit so karg zugemessen. Bei einem Theater, wo in der Woche 3—4—5 Opern sind, gibt es alle Hände voll zu tun. Eine Probe folgt der anderen und erzeugt eine solche Abspannung, dass ich seit den 3 Jahren meines Aufenthaltes hier beinahe gar nichts geschrieben habe. Doch stille davon, damit ich nicht in Jeremiaden versinke; lassen Sie mich lieber meine innige Teilnahme an Ihrer wiederhergestellten Gesundheit an den Tag legen. Gott erhalte Ihnen jetzt dies herrliche Gut, ohne welches der Geist auch zum siechen Wesen herabsinkt. Auch ich kann Ihnen als Leidensbruder die Hand reichen, aber ich hoffe doch auf bessere Zeiten.

Von Ihren Opern [4]) bitte ich ergebenst mir die Bücher zuzusenden mit Bemerkungen des Tenors und Basses, damit

[1]) „Camilla und Eugen."
[2]) Auf Webers Fürsprache kam höchstwahrlich die Aufführung in Berlin im Jahre 1816 zustande.
[3]) Textdichter verschiedener Opern von Danzi, Poissl und Weber.
[4]) „Rübezahl" und „Malvina".

ich sehe, was für unser Personal zu besetzen ist. Bestimmen Sie mir zugleich auch die Preise, aber bedenken Sie unser trauriges Papiergeld. — Es sollte mich innigst freuen, ein Werk von Ihnen mit der Sorgfalt und Liebe zu geben, die sie verdienen und die ich gewiss auf jedes vorzügliche Werk wende. Es ist die schönste Seite und Pflicht meines Postens, das Publikum mit allem Guten und Neuen bekannt zu machen, wozu ich unter anderen einen neuen eigenen Weg eingeschlagen habe, den ich Ihnen in meinem nächsten Brief deutlicher angeben werde, da ich heute nur das Notwendigste berühren kann. [1]) —

Um der Welt zu beweisen, dass die Anerkennung und Verbreitung fremden Verdienstes mir mehr am Herzen liegt als mein eigenes, so hab ich noch keine Oper von mir gegeben. —

Ich komme nun auf den Teil Ihres Briefes, der Mad. Gervais betrifft. Sehr Unrecht würde ich haben, das schöne Talent derselben nicht anzuerkennen und ich kann kaum glauben, dass i c h, der alle vorlauten absprechenden Urteile hasst, nachteilig von ihr gesprochen haben könnte. Dass ich und mancher fremde Künstler nicht Ursache hatte, die Gefälligkeit der Mad. Gervais zu prüfen, dass ich sie oft ihren Gesang überladen und detonieren hörte, ist wahr, aber dergleichen Fehler sind oft und durch temporäre Ursachen erzeugt, lassen sich ablegen und berechtigen zu keinem ungünstigen Urteil im allgemeinen bei den übrigen ausgezeichneten Vorzügen dieser Künstlerin. Ich glaube Ihnen keinen besseren Beweis geben zu können, dass ich der Mad. Gervais Talent achte und ehre, als dass ich ihr hiermit durch Sie eine Reihe von 10 -12 Gastrollen auf unserer Bühne antrage, wo ich ihr zugleich zu beweisen suchen werde, wie sehr ich Talent und Fleiss zu schätzen weiss. In der 2. Hälfte des Monats Mai müssen wir das Vergnügen haben, Mad. Gervais bei uns zu sehen und ich erwarte mit umgehender Post hierüber eine gefällige Antwort von Ihnen oder Mad. Gervais selbst, weil ich im anderen Falle anderweitige Einteilungen treffen werde. Empfehlen Sie mich der geachteten Künstlerin auf das freundlichste. — Die Verheiratung Ihres guten Lenchens wusste ich schon. Gott gebe seinen Segen dazu, der bei den Theaterverhältnissen dreifach kommen darf.

Nun muss ich leider für heute schliessen, obwohl ich noch Manches zu sagen hätte, doch rechne ich auf unseren

---

[1]) Gemeint sind die bekannten Vorbesprechungen Webers der Opern, die er in Prag und später in Dresden zur Aufführung brachte.

fortdauernden Briefwechsel und vielleicht in Jahr und Tag auf die Freude, Sie selbst umarmen zu können.

Gott erhalte Sie froh und gesund und gedenken Sie in Liebe Ihres unveränderlichen alten Freundes

Weber.

III.

Prag, den 24. Mai 1816.

Mein teurer, alter Freund!

Unmöglich kann ich die Gelegenheit vorbeigehen lassen, Ihnen ein paar Worte zu sagen, obwohl Sie böser Mann mir nicht diese Freude durch Mad. Gervais gemacht haben, noch viel weniger aber etwas von Ihren Opern mitschickten, wie ich erwartete und hoffte. Mit innigem Leidwesen und Teilnahme habe ich gehört, wieviel Sie gelitten haben, und ich bin imstande, dies um so mehr zu beurteilen, da seit ein paar Jahren auch meine Gesundheit gewaltige Stösse erlitten hat. Nun, Gott wird schon alles wieder gut machen, und ich hoffe, sie einst gesund und frisch zu umarmen.

Mad. Gervais ist den 22. als „Emeline“ [1]) mit allem Beifall aufgetreten und gibt morgen die Sofie in „Sargino“. [2]) Poissls „Athalia“ war den 21., ging gut und gefiel. Es ist wirklich ein treffliches Stück. – Ueberbringerin dieses, unsere treffliche Mad. Grünbaum, [3]) brauche ich wohl nicht erst Ihrer gütigen Sorgfalt und Freundschaft zu empfehlen, da Ihre Herzensgüte und Gefälligkeit bald sich doppelt durch das herrliche Talent dieser grossen Sängerin angeregt fühlen wird. Ich hoffe aber bestimmt, dass uns Mad. Grünbaum von Ihren Opern, die Sie gern bei uns gegeben wissen möchten, mitbringt, nebst Bestimmung des Preises. Machen Sie es aber gnädig, denn wir leben im Papierlande und sehen zwar täglich besser klingenden Zeiten entgegen, bis jetzt aber ist noch nichts bestimmt.

Das Neueste ist, dass ich die hiesige Bühne verlasse, Ende September. Die Gründe dazu einst mündlich, wo Sie dann gewiss ihre Vollwichtigkeit erkennen werden. [4])

Die Partitur meiner Cantate, [5]) von der ich hier einen

---

[1]) In Weigls „Schweizerfamilie“.
[2]) Oper von Paër.
[3]) Erste dramatische Sängerin in Prag, später in Dresden.
[4]) Weber war Ende 1816 zum Direktor der neu zu gründenden deutschen Oper in Dresden ernannt worden.
[5]) „Kampf und Sieg“, zur Feier der Schlacht von Belle-Alliance.

Text beilege, ist vom König [1]) sehr gnädig aufgenommen, und ich (bin) mit einer goldenen Medaille beschenkt worden. Den 5. Juni gehe ich selbst nach Berlin, um sie zum Jahresfest der Schlacht im Opernhause zu geben. — Poissl ist nach Darmstadt berufen worden, wo seine „Athalia" den Grossherzog entzückt hat, und er hofft vielleicht, Voglers Platz [2]) zu erhalten. Ich wünsche ihm alles ordentlich Gute, glaube aber nicht, dass e r sich da auf die Länge gefallen wird. —

Bärmann [3]) und die Harlas [4]) haben gute Geschäfte in Italien gemacht. Weichselbaum [5]) ist abgedankt und hat vergeblich alles versucht, wieder anzukommen. —

Wenn wieder alle Zeit mein ist und ich nicht mehr den täglichen Ackerpflug führen muss, hoffe ich, auch wieder mehr zu arbeiten. Seit drei Jahren habe ich fast nichts geschrieben. Sie sind gewiss fleissiger gewesen. Ich werde die Partitur meiner Cantate dem Grossherzog zu Füssen legen, und es bedarf wohl nicht erst der Bitte, dass Sie sich dafür verwenden, wenn die Sache an Sie kommt. Wo sind die schönen Starnberger Zeiten?? [6]) und auch so manche in Stuttgart?

Ich umarme Sie herzlichst, mein teurer, lieber Freund. Gott erhalte Sie gesund und gedenken Sie zuweilen Ihres alten treuen Freundes

C. M. von Weber,

IV.

Dresden, den 27. April 1818.

Welche Freude, mein herzlieber, alter Freund, haben Sie mir durch ihre lieben Zeilen gemacht, die in froher Erinnerung mir so manche herrliche Tage zurückriefen, wie gewiss ebenso unvergesslich als unvergänglich meine Liebe und Achtung für Sie ist. Nun sind Sie obendrein mein

---

1) Friedrich Wilhelm III. von Preussen.

2) „Der Grossherzog von Hessen hatte dem Abt Vogler, der 1807 nach Darmstadt gekommen war, ohne ihm ein eigentliches Amt zu übertragen, bloss um den berühmten Musiker an seinen Hof zu fesseln, den Charakter eines geistlichen Geh. Rates verliehen und seine Stelle mit 2200 Gulden Gehalt, frei Mittag- und Abendessen aus der Küche des Grossherzogs, freiem Holz und täglich vier Wachslichtern dotiert." M. M. von Weber. a. a. O., I. Bd., S. 196.

3) Der berühmte Clarinettist und Webers Freund.

4) Sängerin der Münchener Oper.

5) Weichselbaum, Sänger der Münchener Oper.

6) Danzi war 1811 zur Beerdigung seines Freundes, des Schauspielers Max Heigel, nach München gekommen, wo sich Weber gerade für längere Zeit aufhielt.

Herr Vetter[1]) geworden, und das will ich mir auch nicht nehmen lassen. Hätten wir das einmal geglaubt, dass aus unserer Wahlverwandtschaft auch noch einmal eine leibliche werden würde? Ich habe mich sehr gefreut, Lenchen zu sehen, wie sie froh und heiter lebt und beglückt. Es war recht ärgerlich, dass Sie nicht mehr da waren: ach, in dieser Beziehung hab ich manches Unangenehme auf der Reise[2]) erfahren, und mein Urlaub war so beschränkt, dass ich garnicht das freundliche Karlsruhe aufsuchen konnte. Nun, aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Was nun Mlle. Krämer betrifft, so kann sie gewiss keine eingehendere Empfehlung erhalten als eine von Ihnen. Vor ein paar Monaten wurde sie schon von Hannover aus an mich empfohlen und ihr darauf geantwortet, dass wir ohne darauffolgendes Engagement niemand blosse Gastrollen zugestehen können, da wir die Oper erst organisieren und nicht bloss für Debütanten Opern einstudieren können. Wolle sie aber die Bedingungen im voraus bestimmen, unter denen sie ein Engagement annehmen könne, wenn sie den Beifall des Hofes in ihren Gastrollen habe, so möchte sie es nur sagen. Hierauf hab ich weiter keine Antwort bekommen, und seitdem hat sich nun auch manches verändert, was ihrer Anstellung hinderlich sein könnte. Ist also nun Ihre Anfrage, lieber Vetter, die Fortsetzung oder Erneuerung der ersten Krämerschen? Auf jeden Fall kann ich, so gern ich auch wollte, nicht zu blossen Gastrollen verhelfen.

Wie ich lebe? sehr glücklich und zufrieden, lieber Freund. Ich habe ein liebes, braves, heiteres, und häusliches Weib, die mich unendlich glücklich macht. Habe einen bedeutenden Wirkungskreis, der sich noch immer mehr erweitern soll, lieber Freund, und auch Neider, was will ich mehr? An Verdruss fehlt es nirgends, und den muss man zu ertragen suchen: übrigens bin ich geehrt und auch die herrliche Natur hilft mir, mein Leben schön zu finden. Kommen Sie nur einmal, wohnen Sie bei uns, und helfen Sie, fröhlich sein.

Meine Messe[3]) habe ich mit Liebe, Andacht und Fleiss geschrieben, und sie hat Eindruck gemacht: bekannt werde ich sie wohl leider nicht machen dürfen, da sie dem König gehört, der mir, beiläufig gesagt, einen kostbaren Brillantring dafür geschenkt hat, eine Sache, die mich nur deshalb freut, weil vor mir kein in hiesigen Diensten stehender Kapellmeister sich einer ähnlichen Auszeichnung zu erfreuen hatte. Uebrigens arbeite ich eifrig an einer neuen Oper von Kind,

[1]) Eine Erklärung hierfür hat sich nicht feststellen lassen.

[2]) Hochzeitsreise, die Weber nach der Verheiratung mit Caroline Brandt am 4. November 1817 angetreten hatte und die ihn von Prag über Bayreuth, Bamberg und Würzburg nach Darmstadt führte.

[3]) Grosse Messe in Es-dur.

„Die Jägersbraut“, [1]) die hoffentlich künftigen Winter in die Welt gehen soll; denn auch mich lassen meine Operndirektionen sowohl als der sehr häufige Kirchendienst nicht zu anhaltendem Arbeiten kommen. Mit Ihnen möchte ich wohl zanken, dass Sie so wenig tun. Unser deutsches Opernpersonal ist zwar noch sehr beschränkt, aber ich muss Sie doch bitten, mir ein Verzeichnis Ihrer Opern, aber mit beigefügtem und bezeichnetem Personale zu schicken, nebst Preis, damit ich noch einmal die Freude habe, etwas von Ihnen aufführen zu können. Auch haben Sie ja wohl Entre-Akts geschrieben? und zu welchem Preis würden Sie sie uns lassen? der Musikverleger Schlesinger in Berlin wünschte auch sehr Sing-Uebungen von Ihnen zu besitzen und zu stechen, wollen Sie mir oder ihm geradezu darüber Ihre Bedingungen eröffnen? Nun ruft die Probe, und es heisst schliessen. Lassen Sie mich bald wieder Antwort von Ihnen hoffen, und glauben Sie, dass Ihr Andenken gewiss auf das wärmste in mir lebt und ich gewiss nie aufhören werde zu sein

Ihr Sie herzlich achtender und liebender Freund

Weber.

V. [2])

Hosterwitz bei Pillnitz, [3]) den 26. Mai 1824.

Herzlich lieber Freund und Vetter!

Haben Sie innigen Dank für alle Liebe, Sorge und Not, die Sie mit meiner „Euyranthe“ gehabt haben; und vorzüglich aber auch für die schonende Weise, mit der Sie mir den eigentlichen Erfolg derselben zu verbergen suchten. Ich bin aber darauf an den meisten Orten gefasst, denn das jetzige Kunsttreiben ist so wunderlich durcheinander gewirbelt, die eigentliche Andacht der Hörer und Aufführer so fast gänzlich erloschen, und man will von der Kunst nur gleich einer Bajadere gekitzelt sein, dass ich mich endlich wundere, wenns einmal wo anders ist und ein ernstes Streben wirklich eingreift. In Dresden war dies der Fall. Wie's weiter wird, wollen wir abwarten, und am Ende muss es ja nicht sein, dass man Opern macht.

Kennte ich Sie nicht, mein innig verehrter alter Freund, dessen Einsicht ich immer und immer gern meine Ansicht unterordnen werde, so würde ich entsetzlich über die Be-

[1]) Später „Freischütz“ genannt.
[2]) Unvollständig bei M. M. von Weber, a. a. O., II. Bd. S. 539.
[3]) Webers Sommerwohnung in der Nähe von Dresden.

setzung des „Lysiart“ durch Weychselbaum!!! lamentieren. Aber es war gewiss auf diese Art am besten, und ich sage, Herr, dein Wille geschehe!

Am ermunterndsten und tröstendsten ist mir das, was Sie mir selbst über „Euyranthe“ sagen. Sie wissen, dass eigentlich nur Ihr Beifall, Ihre Aufmunterung, mich in Stuttgart der Kunst erhielten und wie teuer und wichtig mir daher jedes Wort von Ihnen, dem Treumeinenden, ist. Dem Zeitgeist habe ich übrigens gewiss nicht huldigen wollen, habe ich es doch getan, hat mich der Teufel unbewusst geritten; obwohl ich gerade über dem Modulationspunkt sehr streng über mich wache, aber ich will's gewiss noch mehr tun, lasse ich mich wieder zu einer Oper verführen.

Noch immer bin ich allein im Dienst, also entsetzlich geplagt; kaum zu glauben ist es, dass ich die Strapaze nun bald acht Monate so aushielt. Aber ich fühle es auch gehörig an einer totalen Abspannung und Gleichgültigkeit gegen Freud und Leid. Den Juli werde ich im Marienbade Erholung suchen. Frau und Kind sind Gottlob gesund. Meine Hoffnung, Sie, liebster Kollege, dieses Jahr zu sehen, ist auch durch diese Dienstverhältnisse verhindert worden, in Erfüllung zu gehen. Was künftiges Jahr geschieht? wer kann's wissen, ich nicht, ich weiss nur und gewiss, dass ich mit alter und inniger Treue, Liebe und Hochachtung unveränderlich bin und bleibe ganz

Ihr

Weber.

Drittes Buch.

Joh. Nepomuk von Poissl.

Erster Teil.

Biographisches und Historisches.

Einleitung.

Das gedruckte Material zu einer Biographie für Poissl liegt in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften verstreut. In zusammenfassender Darstellung gibt es nur zwei kurze Skizzen, von der die eine in der A. M. Z., [1]) die andere in Schillings Enzyklopädie [2]) erschien. Der biographische Hinweis auf Poissl in der A. M. Z. bildet den Anhang zu einem Nekrolog über den kgl. bayr. Hofmusikintendanten Siegesmund Freiherr von Rumling, dessen Nachfolger Poissl 1823 wurde. Der Verfasser des Nachrufes gibt einen kurzen Ueberblick über Poissls Leben und Schaffen bis zum Jahre 1825, ohne dabei ein Urteil über dessen Werke zu fällen.

Etwas eingehender und zugleich liebevoller beschäftigt sich der Schreiber des Artikels Poissls in Schillings Enzyklopädie damit. In den biographischen Tatsachen bringt er wenig Neues; um so mehr befasst er sich mit dem Urteil über Poissls Werke, soweit es ihm der Raum in einem Lexikon gestattet. Von dem 1812 erschienenen „Ottaviano in Sicilia" sagt er:

> „Und das zum wenigsten hatte Frhr. von Poissl selbst seinen Feinden schon damals in dieser heroischen Oper bewiesen, dass es ihm weder an einem grossen Reichtum grösstenteils sehr ausdrucksvoller und immer gefälliger Melodien gebricht, noch an einer gründlichen Kenntnis der Natur der Menschenstimme und der nicht so leichten Kunst, mit sicherem Erfolge für sie zu schreiben. So leuchtete neben diesen Vorzügen auch eine bedeutungsvolle und dennoch immer klare Führung der Harmonie, eine wirksame und dennoch nirgends überladene Instrumentation und besonders eine gediegene und ausdrucksvolle Haltung der Recitative und überhaupt der deklamatorischen Stellen aus dieser Oper hervor und zeugten für den entschiedenen Beruf des Komponisten zum dramatischen Tonsetzer."

---

[1]) A. M. Z. Jahrgang 1826, S. 15 16.
[2]) a. a. O.

Die „gründliche Kenntnis der Natur der Menschenstimme und die Kunst, mit sicherem Erfolg für sie zu schreiben," hatte er von Danzi, seinem Lehrer, erlernt, ebenso die klare Führung der Harmonie, soweit es sich auf die Stimmführung bezieht. Die ausgeprägte chromatische Harmonik Voglers und Danzis jedoch macht er häufig zum Selbstzweck. Sie erscheint in seinen dramatischen Werken nicht immer genug motiviert; sie verleitet ihn oft zu reinen Aeusserlichkeiten. [1]) Ebenso möchte man das Urteil über die „wirksame und dennoch nirgends überladene Instrumentation" etwas einschränken, wenigsten für seine späteren Werke, besonders für seine im selben Jahr erschienenen neuen Nummern der Nasolinischen „Merope". Die oft geräuschvolle Verwendung von Simon Mayrs und Spontinis Blechbläsern hatte Poissl zu allzueifriger Nachahmung angeregt. Dagegen hat das Urteil über die Behandlung des Recitativs auch heute noch Gültigkeit.

Ueber Poissls „Athalia", die seinen Namen zuerst bekannt gemacht hatte, heisst es bei Schilling:

> „Athalia steht in Anlage und Durchführung so selbstständig und originell da, dass sich kaum irgend ein Vergleichspunkt wo auffinden oder annehmen lässt. Es ist Tatsache, dass die Oper auf mehreren der grössten Bühnen Deutschlands mit einem solchen Erfolg gegeben wurde, dass unparteiische Kenner ihr einen Platz unter den ausgezeichnetsten dramatischen Werken des Jahrhunderts zuerkennen müssen. Richtigkeit, und Grossartigkeit der Auffassung, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Wahrheit des Ausdrucks, scharfe und sichere Charakteristik, glückliche Oekonomie in Anwendung der technischen Mittel, hohe Einfachheit, Reichtum an fliessender und ausdrucksvoller Melodie und besonnene, aber immer zweckmässige und effektvolle Führung der Harmonie sind ihre hervorstehendsten Eigenschaften, die sie über viele andere ähnliche Werke erheben und ihr einen bleibenden Wert verschaffen. . ."

Dieses, vor 1835 [2]) abgegebene Urteil steht noch ganz unter dem Eindruck des grossen Erfolges, den Poissls „Athalia" überall fand, wo sie aufgeführt wurde. Man darf sich deshalb nicht wundern, wenn der Kritiker gegen gewisse Mängel blind war, die offenbar werden, wenn man die „Athalia" in Bezug auf das rein Musikalische wie Musikdramatische etwa mit Webers „Freischütz" oder „Euryanthe" vergleicht. Dass er der „Athalia" bleibenden Wert beimisst, wird man ihm heute weniger verübeln. Wer hätte damals

[1]) Auch Weber, ebenfalls ein Schüler Voglers und Danzis verfuhr mit den neuen Mitteln der Harmonik noch in seiner „Silvana" ziemlich sorglos, sodass er sich, darauf aufmerksam gemacht, vornahm, in in dieser Beziehung mehr Selbstzucht zu üben (Max Maria von Weber, Bd. 1, S. 345).

[2]) Schillings Enzyklopädie erschien 1835.

wohl vorausgesehen, dass von den gefeierten grossen Opern Rossinis, Mayrs, Paërs, Paësiellos, Zingarellis, Mercadantes, Cherubinis, Spontinis und vielen anderen auch keine einzige übrig bleiben sollte? —

Poissl von einem höheren Standpunkt aus betrachten, ihn in Zusammenhang mit der Operngeschichte bringen, konnte der Verfasser des Artikels in Schillings Enzyklopädie begreiflicherweise noch nicht.

Alle anderen Lexika bringen diese Biographie in gekürzter Form, ohne ein neues Urteil oder eine neue Tatsache, ausser Poissls Todestag, hinzuzufügen.

In Abhandlungen, die sich mit der Geschichte der Oper befassen, erschien Poissls Name zum ersten Mal in der dilettantischen „Histoire de la Musique" der Komtesse de Bavre, die durch Lewald ins Deutsche übersetzt und bearbeitet war. [1]) Ihm ist es zuzuschreiben, dass Poissls Name mit denen von Mozart, Beethoven, Rossini, Spontini, Weber und Spohr, selbstverständlich ohne Zusammenhang, erwähnt und ein Werk von ihm, seine 1825 erschienene „Prinzessin von Provence" angeführt wird.

Lediglich als Komponist von komischen Opern widmet Biedenfeld in seiner Geschichte der komischen Oper [2]) Poissl einige Zeilen. Mit einer leichten Handbewegung geht er über dessen Werke hinweg; dabei kennt er sie nicht einmal aus eigener Anschauung, denn sonst würde er „Aucassin und Nicolette" nicht zu Poissls komischen Opern zählen:

> „Der durch seine tragische Oper „Athalia" unter den Tonsetzern von Rang eine schöne Stelle einnehmende Johann Nepomuk Frhr. von Poissl, geboren zu Haukenzell 1783, Schüler von Franz Danzi, Intendant des bayr. Hoftheaters etc., versuchte sein schönes Talent auch wiederholt im Gebiete des Komus. Wir haben von ihm die Operetten: „Die Theaterprobe", „Aucassin und Nicolette" und die komische Oper „La Rapressalia" („Die Wiedervergeltung") oder vielmehr wir haben sie nicht! denn wo sind sie nach all dem Gerede darüber, nach den zahlreichen Räucherungsopfern von vielen Seiten, nach den bogenlangen Erörterungen aller darin verborgen seien sollenden Schönheiten? — Es waren Eintagsfliegen, welche vierundzwanzig Stunden viel Getöse machten und dann in ihrem Grab, der Münchener Theaterbibliothek, sich verpuppten, wahrscheinlich auf niemals Wiedererstehen."

Allerdings muss man zugeben, dass Poissls komische Opern den wenigsten Beifall gefunden haben. Eine von ihnen, „Dir wie mir", die Biedenfeld nicht erwähnt, gelangte überhaupt nicht zur Aufführung.

---

1) Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem franz. von Bavre, frei bearbeitet von August Lewald, Nürnberg 1826.

2) Leipzig 1848.

In späteren Musikgeschichten tauchte Poissls Name wie der Schubaurs und Danzis ganz unter, bis er wieder bei Gelegenheit der Neuausgabe von Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ [1]) von Hermann Kretzschmar genannt wurde. —

Das weitere gedruckte Material über Poissl wurde aus Münchener Zeitungen und Zeitschriften, die schon mehrfach angeführt sind, gesammelt. Eine etwas reichere Ausbeute als bei Danzi gab diesmal die A. M. Z. Leider ist in ihren Münchener Referaten eine ziemlich empfindliche Lücke. Von 1817—1820 ist kein einziger Bericht aus München in Rochlitzens Zeitung erschienen.

Als ungedruckte Quelle diente ein Personalaktenband über Poissl, der sich im kgl. bayr. Staatsministerium der Finanzen befindet. Die in ihm enthaltenen Akten stammen aus den Jahren 1808—1823. Sie reichen also gerade bis zu dem Zeitpunkt, der für die vorliegende Arbeit in Betracht kommt. (Bei Zitaten erscheint dieser Aktenband mit der Abkürzung: P. A. P. M.)

Ein in Wien lebender Sohn Poissls lehnte es leider gänzlich ab, den Verfasser bei seiner Arbeit durch noch im Familienbesitz befindliches Material zu unterstützen. Aus diesem Grunde kann wenig tatsächliches über den Verkehr Poissls mit Carl Maria von Weber mitgeteilt werden, was gerade für diese Arbeit von besonderem Wert gewesen wäre.

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst, Bd. 8 und 9.

Fundorte von Poissls Opern.

Poissl hat bis zum Erscheinen von Webers „Euryanthe" (1823) folgende Opern geschrieben:

1. „Die Opernprobe", kom. Oper in zwei Akten n. d. ital. München 1806. Ms. Part. M. Opernarchiv.
2. „Antigonus", eine ernsthafte Oper in drei Aufzügen nach Metastasio. München 1808. Partitur bis jetzt nicht aufzufinden.
3. „Ottaviano in Sicilia", Dramma eroico per Musica in tre Atti. München 1812. Ms. Part. M. Hof- und Staatsbibl. u. Darmstadt, Hoftheater.
4. „Merope", (Nasolini-Poissl) Dramma eroico per Musica in due Atti. Ridotto per uso di questo Reale Teatro dal Sig. Professore Schlett. München 1812. Ms. Part. in Darmstadt, Hoftheater. (Mit deutschem Text ohne Recitative.)
5. „Aucassin und Nicolette", Oper [1]) in drei Akten nach Sedaine von F. K. Hiemer. München 1813. Ms. Part. Münchener Opernarchiv.
6. „Athalia", grosse Oper in drei Akten, frei nach Racines Trauerspiel gebildet von G. Wohlbrück. München 1814. Ms. Part. Münchener Opernarchiv. Kgl. Bibliothek. Berlin. Darmstadt, Hoftheater.
7. „Der Wettkampf zu Olympia" oder „Die Freunde", grosse Oper in drei Akten, gedichtet und in Musik gesetzt von Frhr. von Poissl. München 1815. Ms. Part. M. Opernarchiv. Kgl. Bibliothek. Berlin. Darmstadt, Hoftheater.
8. „Dir wie mir", komische Oper in drei Akten. Text von Ritter von Zahlhans, komponiert 1816 (nicht aufgeführt). Ms. Part. M. Hof- und Staatsbibl. Kgl. Bibliothek. Berlin.

1) Im Textbuch heisst es „Singspiel".

9. „Nittetis“, grosse Oper in drei Akten frei nach Metastasio bearbeitet. Darmstadt 1817. Ms. Part. Münchener Opernarchiv. Kgl. Bibliothek, Berlin. Darmstadt. Hoftheater.
10. „Issipile“, grosse Oper in drei Akten frei nach Metastasio bearbeitet. Darmstadt 1818 (nicht aufgeführt). Ms. Part. Darmstadt, Hoftheater.
11. „La Repressaglia“, Melodrama in due Atti. München 1820. Ms. Part. Kgl. Bibliothek, Berlin.

Im Druck erschienen nur (bei Breitkopf & Härtel) die Orchesterstimmen der Ouverturen zu folgenden Opern:

„Ottaviana in Sicilia“,
„Merope“,
„Athalia“,
„Der Wettkampf zu Olympia“.

In die Zeit Poissls fällt der schwierigste Teil des Kampfes, den die deutsche Oper gegen die original-italienische und gegen die ins deutsche übersetzte französische Oper durchzuführen hatte. Wie schon erwähnt, waren die feindlichen Parteien durchaus ungleich. Die deutsche Oper war zur Dienerin der italienischen herabgesunken, und diese schritt als Herrin von Hof und Gesellschaft in gleicher Weise geehrt stolz einher. Dieser Zustand hatte sogar die Köpfe in Verwirrung gebracht, von denen man früher eine kräftige Verteidigung der deutschen Oper und eine Klarlegung ihrer Ideen gewohnt war. Man wusste bei dem tiefen Stand der deutschen Opernproduktion und bei der Ueberschwemmung durch den Rossinismus und den Spontinismus nicht ein und aus. Die hieraus entstandene Mutlosigkeit, verbunden mit den verwischten Zielen der deutschen Oper, hatte es so weit gebracht, dass man auch in Münchener Musikerkreisen dem „Freischütz", der endlich den Sieg der deutschen Oper in Deutschland brachte, nur wenig Wert beimass.[1]) Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Wie erdrückend die Uebermacht der italienischen und der französischen Oper war, zeigt ein Blick auf die Statistik der Opernaufführungen.[2]) Es wurden im Münchener Hof- und Nationaltheater aufgeführt:

Im Jahre	Original-deutsche Opern	franz. Op. in dtsch. Sprache	ital.Opern in dtsch. Sprache	ital.Opern in ital. Sprache
1807	5	15	14	8
1808	14	20	5	7
1809	22	16	5	4
1810	19	18	3	8
1811	21	24	7	5

[1]) A. M. Z., Jahrgang 1822, S. 369.
[2]) Zusammengestellt aus den Theaterzettelbänden in der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

Im Jahre	Original-deutsche Opern	franz. Op. in dtsch. Sprache	ital.Opern in dtsch. Sprache	ital.Opern in ital. Sprache
1812	22	19	11	12
1813	29	21	8	
1814[1]	—	—	—	
1815	28	20	9	11
1816	14	18	3	52
1817	1	6	7	58
1818	17	14	4	49
1819	23	20	8	44
1820	16	15	7	39
1821	23	11	14	34
1822	23	12	16	25

Allerdings erscheint das Missverhältnis der deutschen zu den fremdländischen Opern verständlich, wenn man ihre Komponisten einander gegenüberstellt und abwertet. Von französischen kamen folgende zu Gehör: Auber, Berton, Le Brun, Cherubini, Dalayrac, (Gluck), Isouard, Mehul, Spontini, Boïeldieu und von italienischen Opernkomponisten Cimarosa, Rossi, Simon Mayr, Paër, (Mozart), Nasolini, Fioravanti, (Meyerbeer), Paësiello, Blangini, Generali, (Winter), Rossini, Pavesi, Farinelli, Portogallo, Nicolini, Gneco, Zingarelli, Paccini, Soliva, (Weigl), Gugeliehni, Mercadente, Coccia, Mosca.

Dieser Reihe glänzender Namen stehen auf deutscher Seite gegenüber: Aiblinger, Blumröder, Cramer, Eule, Fischer, Frenzel, Gyrowetz, Kienlen, Kreutzer, Lindpaintner, Rösler, Röth, Ritter, Sutor, Spohr, Stunz, Seyfried, Winter. Beethovens „Fidelio" war keine Repertoireoper, sondern gelangte nur zweimal bei Gelegenheit eines Gastspiels zur Aufführung. Von Weber wurde gegeben „Abu Hassan" („Preciosa") und 1822 „Der Freischütz", der natürlich hohe Aufführungsziffern erlangte, ebenso wie Weigls „Schweizerfamilie".

Das Zahlenverhältnis an sich ist besonders den Franzosen gegenüber kein ungünstiges. Aber selten brachte es ein deutscher Komponist mit einer Oper zu mehr als zwei Aufführungen. Als vom Jahre 1816 ab der Direktor Antonio Cera mit seiner italienischen Operntruppe München jährlich besuchte und weit bis in den Herbst hinein blieb, hatte die deutsche Oper in München fast so gut wie aufgehört zu bestehen. Verschiedene Mitglieder verliessen die Hofbühne, so dass sie für einige Jahre ganz tenorlos blieb.[2] Um das Publikum ins Theater zu locken, sah sich die Intendanz zu

[1] Der Theaterzettelband 1814 ist unvollständig.
[2] Grandaur, a. a. O., S. 85.

sonderbaren Gastspielen von Bauchrednern, Feuerfressern und Seiltänzern gezwungen. Während dessen berauschte sich der Hof und die Gesellschaft an Rossinis Weisen und feierten den Komponisten wie die Sänger in überschwenglichen Versen. [1]) Selbst besonnene Leute liessen sich verwirren. „Es würde zu weit führen", schreibt das Münchener Theaterjournal [2]) bei Gelegenheit der Besprechung von „Trajano in Dacia" von Blangini, „die Idee der italienischen und jene der deutschen Oper zu erörtern, es genüge nur zu sagen, dass der Gesang der Italiener der allein selig machende ist." Andererseits muss man andere Befürwortungen der italienischen Operngesellschaft wie die folgende, gegen die nichts einzuwenden ist, gelten lassen:

> „Uebrigens lässt man auch dort [3]) dem Fleiss und der Gewandtheit der Mitglieder dieser Gesellschaft Gerechtigkeit wiederfahren, von denen jedes bis zum letzten genau weiss, was er zu tun und zu reden hat, sodass ein jedes Stück ohne Stocken und Aufenthalt seinen raschen wohlgeordneten Gang geht, was bekanntlich bei vielen deutschen Künstlern nicht stattfindet, wo der Souffleur oft die unentbehrlichste Person ist, der alle anderen auf dem Theater überschreit. Der deutsche, der im allgemeinen so häufig ausländische Sitten und Torheiten nachahmt, würde sehr wohl tun, diese gute Eigenschaft der Fremden nachzuahmen, wobei seine übrige Deutschheit ganz ungefährdet bleiben würde. [4])

Aber auch in der Epoche Poissl gab es Stimmen, die sich durch den mächtigen fremden Einfluss in dem Glauben an eine deutsche Oper, die in allen Teilen ein Kunstwerk sein sollte, nicht beirren liessen. Schon 1812 hatte die bayerische Nationalzeitung ein Preisausschreiben des

---

[1]) Die bayerische Nationalzeitung brachte in Nr. 225 am 21. September 1816 ein begeistertes Gedicht von einem gewissen J. von Plötz mit dem Titel „Nach der Darstellung der Oper „Tancredi". Von den dreizehn Strophen lautet die vierte und der Anfang der fünften:

> Dich Lieblicher, in jugendlicher Schöne,
> Dich mein Rossini! nenne ich zuerst,
> Der du ein Dolce in dem Reich der Töne
> Der süssen Lust am meisten uns gewährst.
>
> Wie rosig licht, wie ätherrein und helle,
> Wie zart gefühlt und wieder doch so tief,
> Wie liebeatmend — auch nicht eine Stelle,
> Die nicht ins Innerste der Seele griff.
>
> Welch lieblich zart verschlungenes Tongewebe,
> Welch ewig reicher Schöpfergenius,
> Der Sänger selbst des Figaro, — er gäbe
> Der früh Verklärte dir den Bruderkuss.

[2]) Münchener Theaterjournal 1814, S. 220.

[3]) Wien, wohin Cera mit seiner italienischen Operngesellschaft nach seiner Münchener Spielzeit gegangen war.

[4]) Bayr. Nationalzeitung 1816, Nr. 287.

k. k. Operntheaters in Wien für einen guten deutschen Operntext mit Freuden begrüsst und zur Kenntnis der Münchener Künstler gebracht.[1]) Und später, als der Hexensabbath in Kunst und Kritik seinen Höhepunkt erreicht hatte, brachte dieselbe Zeitung das „Glaubensbekenntnis eines grossen Freundes der Tonkunst", dessen einzelne Thesen an Klarheit und Bestimmtheit in Verurteilung der Auswüchse in der italienischen Oper nichts zu wünschen übrig lassen:

„Ich glaube und sage:

dass jede Kunst, die nur vorübergehende Empfindung erweckt, nichts mehr sei, als ein Handwerk.

Dass in den Werken der schönen Künste die Uebereinstimmung der Teile das erste und höchste Gesetz sei und dass dieses Gesetz nirgends ärgerlicher verletzt wird, als — in der italienischen Oper.

Dass in jedem dramatischen Werke der Autor, er mag Dichter oder Musiker sein, weit entfernt mit seiner Kunst prunken

---

[1]) „Einem wesentlichen Mangel in der dramatischen Dichtkunst abzuhelfen, den Vorwurf: dass die deutsche Oper dem Gebildeten nur selten Genuss gewähre, zu beseitigen, bessere dramatische Dichtertalente zu vermögen, tätig mitzuwirken, die deutsche Oper zu dem, was sie sein kann und soll, zum vollendetsten Werke der darstellenden Kunst zu erheben und die Ehre des deutschen Genius und Geschmacks auch von dieser Seite zu retten, hat die Direktion des k. k. Operntheaters in Wien beschlossen: 1. hundert Dukaten in Gold für das beste tragische und 2. für das beste deutsche Opern-Gedicht die gleiche Summe auszusetzen.

Die Forderung, welche das erste dieser Gedichte zu erfüllen hat, sind: a) dass es in seinem Gegenstand von hohem tragischen Interesse, in der Anlage einfach und gross, in der Ausführung echt und dramatisch, in der theatralischen Darstellung glänzend, in der Wirkung allgemein ergreifend und erschütternd, der höheren Tragödie, soweit die Natur der Musik es gestattet, genau entspreche und nicht durch Spektakelszenen und sogenannte Theaterkoups zu täuschen und zu blenden suche; b) dass es in reiner würdiger Sprache, wohllautenden Versen und schönem harmonischen Rhythmus durchaus melodisch abgefasst für die Komposition berechnet und geeignet, die, die Musik nicht beherrschend, mit ihr zu einem vollkommenen Ganzen auf das innigste sich vereinigen und verschmelzen lasse.

Für das zweite wird bedungen: a) dass es aus dem Leben der modernen Welt genommen, durch heitere Phantasie, rege Bewegung der Handlung, feine Intrigue, kontrastierende Lagen, komische Charaktäre und reinen geselligen Ton ergötzend und fesselnd mit echt komischer Wirkung den Geist und die Sitten der Zeit, worin es sich bewegt, anschaulich abbilde und darstelle; b) dass es in der Behandlung wahrhaft dramatisch, rein und leicht im Ausdruck und Vers, frei von der Niedrigkeit und Gemeinheit, in der Darstellung schön und gefällig erscheine und der Musik, wo die Handlung durch Empfindung angehalten und die Sprache melodisch wird, ungesucht und ungezwungen sich darbiete. . .

Wien, den 15. März 1812.

Die Direktion des k. k. Operntheaters."

(Abgedruckt in der bayr. Nationalzeitung 1812, Nr. 72.)

zu wollen, allein seinen Fleiss darauf wenden müsste, die Mittel der Nachahmung zu verbergen, um nur dasjenige zu zeigen, was er nachgeahmt hat.

Dass diese modernen Arien, welche man so sehr rühmt und die sich von einem Ende Europas bis zum anderen hören lassen, beinahe alle in ähnliche Form gegossen sind und dass die Verschiedenheiten, die man darin bemerkt, mehr für Variationen als Varietäten gelten können.

Dass die gotischen Verzierungen die Architektur weit weniger entehren als das, was man Reichtum nennt, die dramatische Musik entwürdigt.

Und das, was man Armut nennt, in den Augen der wahren Kenner jene elegante, edle Simplizität sei, welche den Wert der schönen Künste bestimmt, der Gegenstand der Nachtwachen des Ritters G l u c k war und den Charakter aller Meisterwerke ausmacht.

Dass in den italienischen Opern das Interesse des G e d i c h t e s bloss in die Rezitative gelegt ist und diese von den Tonsetzern so sehr vernachlässigt werden, dass man sie kaum des Anhörens würdigt.

Dass der Zuschauer, dem die Aufmerksamkeit für alles, was v o r der Arie geht und was n a c h derselben folgt, erlassen ist, nur die O h r e n mit ins Theater bringt und dass der Tonsetzer auch ganz allein diesen schmeichelt.

Dasss die italienische Vokalmusik sich mit der Instrumentalmusik vermengt, jede Silbe mit einer Menge kleiner Töne überladet und des Verses eigentümliche Harmonie dadurch stört.

Dass in den italienischen Opern zwischen dem Rezitativ und der Arie kein Verhältnis, keine Analogie ist; nichts, was das Ohr von dem einen zum andern leitet, und dass die Arie ihren guten Erfolg meistens nur der langen Weile dankt, welche die vorhergegangenen Szenen verursachten.

Dass die italienischen Opern, welche der Ritter G l u c k in italienischer Manier komponiert hat, ihm wie allen anderen Tonsetzern nur die Arbeit eines Monats kosteten, aber dass sie auch wie die Opern der anderen Tonsetzer nur einen Monat gelebt haben, während jene Oper, welche man so arm an Gesang fand, ihm ein ganzes Jahr Anstrengung und, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, blutigen Schweiss kostete.

Dass die Italiener alle Jahre neue Opern haben müssen, wie unsere Weiber neue Kleider, weil das, was artig ist, nur einen Augenblick gefällt, und weil es nur dem S c h ö n e n allein zukommt, immer zu gefallen.

Dass es in den italienischen Opern wohl auch Arien von grossem, schönem Ausdrucke gibt, dass sich diese aber nur in sehr langen Zwischenräumen zeigen und dass zwei oder drei schöne Arien ebensowenig eine schöne Oper bilden, als zwei oder drei schöne Stellen eine ganze Tragödie; dass diese Arien aber niemals dramatisch sind.

Dass in diesen Arien „voll Gesang" der Tonsetzer sich so wenig mit den Worten beschäftigt, dass er oft den Sinn ändert,

um ein günstigeres Wort für seine Melodie zu gewinnen; dass er noch öfter, um seinen Gesang zu runden, den musikalischen Sinn dort schliesst, wo der Sinn des Textes noch aufgehalten ist; dass aber darum die Arie nicht weniger aupplaudiert wird.

Dass, wenn man den Wert eines Musikstückes nach dem Effekt beurteilen wollte, den es beim ersten Anhören hervorbringt, und nach der Leichtigkeit, es im Gedächtnis zu behalten, die Gassenlieder die vollkommensten wären, was die Musik aufzuweisen hat.

Dass Ritter Gluck der Schöpfer der dramatischen Musik ist und seine Nebenbuhler nur durch Befolgung seines Pfades, nicht seiner Manier, denn jeder Künstler hat die seinige, ihm nahe kommen können. —" [1])

Das Jahr 1820 bedeutet einen Wendepunkt, sowohl für die italienische als für die deutsche Oper. Die italienische hatte in diesem Jahr ihren Kulminationspunkt erreicht und die deutsche ihren tiefsten Stand. Wieder machte sich eine natürliche Reaktion bemerkbar. Die Intendanz gab ihre Gleichgültigkeit der deutschen Oper gegenüber auf und vertrat ihre Interessen beim König. „Das Institut der deutschen Oper", heisst es in einem Etatbericht [2]) des Intendanzrats Stich aus dem Jahre 1820, „bedarf einer wesentlichen Vermehrung seines Personals, wenn es sich zu der Höhe wieder erheben soll, auf welcher es zu Cannabichs Zeiten und wo die Harlas noch glänzte, als das erste in ganz Deutschland sich behauptete. Obschon es gegenwärtig ein Stern der ersten Grösse ziert, so ist doch das dermalige Opernrepertoir auf zehn, höchstens vierzehn Stück beschränkt, die immer wiederholt werden, weil noch ein hoher Sopran für Bravourpartien, ein zweiter Tenor zur Abwechslung mit dem ersten Tenoristen, dann ein Subjekt für dritte Tenorpartien mangelt, um die deutschen Meisterwerke alle zu besetzen und mit Abwechslung auf die Bühne bringen zu können. Die Mannigfältigkeit und Abwechslung in dem Repertoir der deutschen Oper ist aber unumgänglich notwendig, wenn sie in der Konkurrenz mit der italienischen Oper bleiben soll, die im ausschliesslichen Besitz beliebter Kompositionen und eines vortrefflichen Ensembles ist."

Diese Vorstellungen hatten tatsächlich Erfolg. Es wurden verschiedene neue Sänger und Sängerinnen engagiert, unter diesen die damals berühmte Koloratursängerin Katharina Sigl. [3]) Im folgenden Jahr konnte Stich, der inzwischen zum Intendanten aufgerückt war, dem König melden: „Das Institut der (deutschen) Oper hat in diesem Jahr ungeachtet mehrerer widriger Zufälle ein lobenswertes Bestreben an den Tag

[1]) Bayr. Nationalblatt 1820, Nr. 58.
[2]) Theaterakten des bayr. Staatsministeriums der Finanzen.
[3]) Grandaur, a. a. O., S. 91|92.

gelegt und die Intendanz nimmt keinen Anstand, zu behaupten, dass das Fortschreiten derselben in dem nächsten Jahre in einem weit höheren Grade fühlbar werden wird". [1]) Und im nächsten Jahr. „der deutschen Oper wird man das Zeugnis nicht versagen können, dass sie sich seit zwei Jahren aus ihrem Ruine zu einer Vollkommenheit erhoben hat, die nicht gewöhnlich ist." [2]) Und nun folgten zwei Ereignisse, welche zur endgültigen Erstarkung der deutschen Oper führten und ihren Sieg über die italienische vorbereiteten: die Aufführung von Webers „Freischütz" (1822) und die Ernennung Poissls zum Intendanten (1824). Als Opernkomponist hat er es trotz grosser Anstrengungen nicht vermocht, entscheidend in das Geschick der deutschen Opernbewegung in München einzugreifen. Aber trotzdem bleibt es sein Verdienst, die Traditionen Holzbauers und Danzis fortgesetzt und durch sein Beispiel auf Carl Maria von Weber gewirkt zu haben. —

Johann Nepomuk Freiherr von Poissl

wurde am 15. Februar 1783 zu Haukenzell im bayrischen Walde geboren. Er erhielt eine sorgfältige wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. Nach seiner Rückkehr von der Landshuter Universität widmete er sich ganz der Musik. Ganz in die ländliche Stille seines väterlichen Gutes zurückgezogen, pflegte er vor allem die Komposition. Um sich hierin weiter auszubilden, beschloss er, nach München überzusiedeln, um sich bei einem tüchtigen Meister nochmals in die Lehre zu begeben. Als solchen hatte er sich Franz Danzi ausersehen. [3]) Als Zeitpunkt seiner Uebersiedelung muss man etwa das Jahr 1805 annehmen. Bei Danzi machte er solche Fortschritte, dass von ihm schon zu Anfang des Jahres 1806, am 28. Februar [4]), eine zweiaktige Oper, „Die Opernprobe", auf dem Münchener Hoftheater aufgeführt werden konnte. Den Text zu dieser Oper hatte er sich selbst wie zu den meisten von seinen anderen Opern nach einer italienischen Vorlage geschrieben. Ein Erfolg war seinem Erstlings-

[1]) Aus dem Etatbericht 1821/22 vom 9. September 1821 in den Theaterakten des St. M. d. F.

[2]) Aus dem Etatbericht für 1822/23, Hoftheaterakten im k. bayr. Staatsministerium der Finanzen.

[3]) Jähns bezeichnet in einer Randbemerkung auf einem Briefe Poissls an Weber, der sich in der Webersammlung der Berliner kgl. Bibliothek befand, Poissl als einen Mitschüler von Weber bei Vogler. Aller Wahrscheinlichkeit nach beruht dies aber auf einem Irrtum; Max Maria von Weber erwähnt in seiner Biographie nichts davon. Doch ganz ausgeschlossen ist es nicht, dass Poissl einige Unterrichtsstunden von Vogler genossen hat, da dieser sich von 1805—1807 in München aufhielt (Fröhlich: Abt. Vogler, Würzburg 1845, S. 56).

[4]) Theaterzettelband 1806, in der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

werk nicht beschieden. Die Premiere ging vorüber, ohne dass man von ihr irgend welche Notiz nahm. Nach einmaliger Aufführung verschwand die Oper wieder vom Repertoire. Man wurde auf Poissl erst aufmerksam, als er zwei Jahre später mit einer anderen Oper wieder auf dem Plan erschien. —

Das Beispiel Danzis, das er mit seiner „Iphigenie" gegeben hatte, spornte seinen Schüler zur Nacheiferung an. Aber nicht nur das Vorbild seines Meisters mag Poissl veranlasst haben, sich an die Komposition einer grossen Oper zu machen. Wie schon oben erwähnt, konnte die deutsche Opernproduktion mit der italienischen und französischen keinen Schritt halten. Um die Gegner mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, begann Poissl von nun ab mit Ausnahme seiner „Aucassin und Nicolette" und der komischen Oper „Dir wie mir" nur grosse durchkomponierte Opern im italienisch-französischen Stile zu schreiben. Die erste von ihnen „Antigonus" gelangt am 12. Februar 1808 zur Aufführung. [1]) Das Haus war voll besetzt und spendete dem jungen Komponisten herzlichen Beifall. Die Aufführung fand eine überaus wohlwollende Besprechung in der Zeitung für die elegante Welt. [2]) „Kein Sachkenner", schreibt der Referent, „wird in dieser Musikkomposition die gründliche Einsicht ihres Verfassers misskennen und kein Freund des Schönen wird bei soviel Grazie ungerührt bleiben. Kühne Ideen und tiefe Gedanken wechseln mit der gefälligsten Melodie und der blühendsten Anmut ab; ich zeichne von der ersten Gattung nur ein paar Stücke aus: nämlich die Ouvertüre, das Finale im ersten und zweiten Akt und die grosse Scene der Berenice im dritten Akt. Alle diese Stücke sind im einfach grossen Stil geschrieben, sie erheben feurig den Geist; dahingegen das Terzett mit den Chören im ersten Akt, das Duett und Quartett im zweiten Akt sanfte Gefühle aufregen und ihre lieblichen Akkorde entzücken. Ueberdies dürfen wir dieser Opernmusik das Verdienst der Individualität nicht absprechen. Der Verfasser ist in den Geist des Sujets eingedrungen, er hat die Charaktere richtig aufgefasst und sie harmonisch schön dargestellt." Die A. M. Z. sah von einer Besprechung der Oper ganz ab. Etwas resigniert berichtet sie nur:

> „Das Gebiet der vaterländischen Kunst verengt sich immer mehr und Werke ausländischer Meister werden immer häufiger auf unsere Bühne verpflanzt. Unter acht Opern, die seit einem Jahre einstudiert wurden, ist nur eine ursprünglich deutsch. Sie war von einem Dilettanten. Sie heisst „Antigonus", der Komponist Frhr. von Poissl. [3])

[1]) Theaterzettelband 1808 in der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

[2]) Jahrgang 1808, S. 344.

[3]) A. M. Z., Jahrgang 1808, Nr. vom 4. Mai.

Die Bezeichnung Poissls als Dilettant rührte daher, dass er keine Stelle als ausübender Musiker aus Rücksicht auf seinen Freiherrntitel bekleiden konnte oder wollte. Dieser Umstand brachte ihn später oft in grosse materielle Not; denn Poissl war arm und hatte keine Einkünfte. Er war nur auf die Gnade seines Königs angewiesen. Dieser liess es sich denn auch angelegen sein, Poissl mit Gratifikationen zu unterstützen. Für die „wohlgefallene" Oper „Antigonus" erhielt er von ihm bald nach der Uraufführung 1000 Gulden. [1])

Obgleich auch die Wiederholung des „Antigonus" am 14. Februar bei „gedrängt vollem Hause" [2]) und mit ungeschwächtem Beifall erfolgte, fanden weitere Aufführungen nicht statt. Ueber München ist der „Antigonus" nicht hinausgekommen.

Für die folgenden Jahre verlieren wir Poissl vollständig aus den Augen, da Nachrichten über ihn aus dieser Zeit nicht bekannt geworden sind. Erst mit dem Jahre 1811 hören wir wieder von ihm und zwar durch Max Maria von Weber, dessen Biographie seines Vaters wir die folgenden Nachrichten entnehmen. In dies Jahr fällt Poissls erstes Zusammentreffen mit Carl Maria von Weber, das zu einem innigen Freundschaftsbunde der beiden Schüler Danzis führte.

Weber war am 14. März, von Darmstadt kommend, zu längerem Aufenthalt in München eingetroffen und hatte, durch Empfehlungsschreiben unterstützt, schnell Eingang in den besten Kreisen der Hofgesellschaft, der Kunst- und Gelehrtenwelt gefunden. Hier lernte er Poissl kennen; doch seine nähere Bekanntschaft vermittelte Danzi selbst, der im Juni von Stuttgart nach München zu Besuch kam. „Wie mögen sich die Freunde Danzi und Weber", schreibt sein Sohn Max Maria, „nach so herber Trennung, nach so reichen Erlebnissen in den Armen gelegen, was mögen sie sich zu sagen gehabt haben! Die Anwesenheit des geliebten Mannes, der trotz seines weit vorgerückten Alters so tiefsinnig mit dem jungen Künstler sympathisierte, seine Tugenden so innig schätzte, seine Torheiten so gern entschuldigte, so gern froh mit den Frohen war, goss Sonnenschein über die ganze Zeit seines Aufenthaltes in München. Danzi machte Weber mit seinem talentvollen Schüler, dem Freiherrn J. N. von Poissl bekannt, der, damals mit seiner Oper „Ottaviano in Sicilia" beschäftigt, geistreich und heiter das Kleeblatt ergänzte, das einige Wochen lang in seligem Nichtstun, die Natur und die Freiheit des Landlebens am Starnberger See genoss. Kegel schob, mit Pistolen schoss, ritt, mit Damen auf dem See segelte, zu München im Theater der Kunst froh wurde und selbst im

[1]) P. A. P. M. vom 25. März 1808.
[2]) Zeitung für die elegante Welt, 1808, S. 344.

auserwählten Kreise Kunst übte. Auch das alte ernste Kunstspiel, das die lebhaften Geister in Mannheim so oft beschäftigt hatte, das „Wettkomponieren", wurde wieder hervorgesucht. Weber berichtet selbst von einem solchen, das bei Wiebeking [1]) stattfand und wo Danzi, Poissl und ihm eine Canzonette a tre von Fanny Wiebeking [2]) aufgegeben wurde. Er erhielt den Text: Son tropo innocente nel arte d'amar. Danzi siegte. Er wurde um zwei Takte früher fertig als er." [3])

Webers Aufenthalt in München wäre beinahe für die Musikgeschichte dieser Stadt von grösster Bedeutung geworden. Bald nach seinen ersten Erfolgen tauchte das Projekt auf, ihn dauernd an München zu fesseln. [4]) Wäre dieser Plan zur Ausführung gekommen, dann wäre Weber auch an Ort und Stelle der Nachfolger Danzis geworden. Die Mannheimer Tradition der grossen deutschen Oper, die er durch Danzi und später durch Poissl überkam, hätten in ihrer Pflegestadt selbst grösser und unmittelbarer auf Weber gewirkt und sein Schritt vom Singspiel zur grossen Oper wäre fraglos eher erfolgt, als nach zwölf Jahren und sicherlich hätte er uns nicht nur e i n e i n z i g e s Werk dieser Gattung hinterlassen. —

Die oben erwähnte, während Webers Münchener Aufenthalt von Poissl komponierte Oper „Ottaviano in Sicilia" erlebte am 1. Juli 1812 ihre Erstaufführung, nachdem das bevorstehende Ereignis den Münchenern schon am 21. Mai bekannt gegeben war [5]) und der König seine Zustimmung zu ihrer Aufführung gegeben hatte, da die Inscenierung nach Voranschlag des Intendanten Delamotte nur 2000 Gulden kosten würde. [6]) Das Vorbild anderer deutscher Komponisten und der Ehrgeiz, es ihnen gleich zu tun, Geldmangel und die Aussicht, sich durch eine neue Oper wieder eine Gratifikation zu verschaffen, mögen Poissl veranlasst haben, sein neuestes Werk in italienischer Sprache zu komponieren. Die Uraufführung, wie ihre beiden Wiederholungen, fanden einen

---

[1]) Weber war in dem Hause des Baudirektors von Wiebeking ein gern gesehener Gast.

[2]) Fanny von Wiebeking war während Webers Aufenthalt in München seine Schülerin

[3]) Max Maria von Weber, a. a. O., I. Bd., S. 274.

[4]) „Auch ists des Orchesters und aller Menschen Wunsch, mich hier als Kapellmeister angestellt zu sehen. . ." Brief C. M. von Webers an Gottfried Weber am 30. April. (M. M. von Weber, a. a. O., S. 267.)
„Das Gerücht, dass Weber als Kapellmeister in München fixiert werden würde, nahm an Konsistenz zu und wurde Veranlassung, dass man sich ihm von vielen Seiten noch lebhafter näherte, ihn noch wärmer aufnahm, als es vorher der Fall gewesen war. . ." (M. M. von Weber, I. Bd., S. 269.)

[5]) Bayr. Nationalzeitung, Jahrgang 1812, Nr. 120.

[6]) Akten, die italienische Oper betreffend, im kgl. bayr. Staatsministerium der Finanzen vom 23. Mai 1812.

grossen äusseren Erfolg bei jedesmal vollem Hause.[1]) Das Textbuch, von Poissl selbst bearbeitet, wurde von dem Referenten der A. M. Z. als sehr ungeschickt und ungeschichtlich zusammengestoppelt verurteilt.[2]) Er bezeichnet die Oper als echt italienisch und hält wegen der Vernachlässigung des „Gedichtes" eine Aufführung in deutscher Sprache für unmöglich.[3]) Da der Gesang in der italienischen Oper das vorherrschende ist, so finden denn die Sänger in der Rezension eine grössere Berücksichtigung, als der Komponist und mehr w i e sie singen, als w a s sie singen. In einem zweiten Referat[4]) über den „Ottavian" heisst es unter anderem: „Diese neuere rühmenswürdige Arbeit hat seinen (Poissls) Ruf neuerdings erhoben und wie wir glauben, für die Zukunft begründet. Es scheint mir überflüssig, diese Oper weiter zergliedern zu wollen. Der Künstler, welcher so sehr das Gefühl seines Publikums auszusprechen weiss, als es ihm diesmal gelungen, hat wohl das Schwierigste seiner Aufgabe gelöst und verdankt er auch vieles dabei der Darstellungsgabe vorzüglicher Kunsttalente, denen er sein Werk anvertraute: so ist ja dieses eben ein Beweis der Einsicht, wenn er es versteht, davon einen so guten Gebrauch zu machen, als hier geschehen. Die Komposition an sich selbst kann man durchaus klar und deutlich nennen; es finden sich in derselben keine Längen und überflüssigen Tiraden; alles ist mit Einsicht geordnet und zusammengestellt. Eine von allen Seiten vortreffliche Aufführung vereinte sich mit ihr, um eine dramatische Gattung zu erheben, die, wie es scheint, vorzüglich da ist, die Sinne auf eine angenehme Art zu unterhalten und dem Verstande das Denken zu ersparen. Denn nur so konnte das Unschickliche eines Sujets, welches dieser Darstellung zu Grunde liegt, übersehen werden, wozu wohl auch die Unkenntnis einer fremden Sprache das ihrige beitragen mag."

Auch der „Ottavian" kam über die Münchener Bühne nicht hinaus.

In demselben Jahr kam noch eine andere italienische Oper „M e r o p e" von N a s o l i n i zur Aufführung, zu der Poissl von 17 Nummern 10 neue geschrieben hatte, die also beinahe sein eigenes Werk war. Diese Bearbeitung der Nasolinischen Oper, die aus dem Jahre 1795 stammte, veranlasste ein Gastspiel der berühmten C h a r l o t t e H ä s e r.[5]) Es war ihr nach

[1]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 653 und 658-59.
[2]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 659.
[3]) Es zeigt sich auch hier, dass man im Gegensatz zur italienischen Oper in der d e u t s c h e n das D r a m a betont wissen wollte. Das Textbuch in der italienischen Oper sollte nach der damaligen Meinung nur Gelegenheit zu schönen Cantilenen und Koloraturen geben.
[4]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 652.
[5]) Biogr. Notizen in Riemanns Musiklexikon.

damaliger allgemeiner Theatersitte überlassen, sich selbst eine Oper auszuwählen, in der sie aufzutreten wünschte. Sie hatte für ihr Gastspiel Nasolinis „Merope" bestimmt, weil sie in der Titelrolle in Italien rauschenden Beifall geerntet hatte. [1]) Da aber die Tenorrolle dem schon erwähnten Sänger Brizzi neben der Primadonna zu unbedeutend und schlecht schien, drang er auf eine Umarbeitung, deren textlichen Teil ein Professor Schlett besorgte und mit deren musikalischem Teil man Poissl betraute. In dreiundzwanzig Tagen war dieser mit den neu hinzukomponierten Nummern fertig. [2]) Die Aufführung der Nasolini-Poisslschen „Merope" erfolgte am 1. September, und der Erfolg, den sie errang, war in erster Linie ein Erfolg der Charlotte Häser, deren Lob man in allen Tönen sang. [3]) Aber der Münchener Referent der A. M. Z. begnügte sich diesmal nicht nur mit einem ausführlichen Bericht über die ausübenden Sänger, sondern behandelte auch in mehreren Spalten eingehend Poissls Komposition. Er tadelt vor allem die Stillosigkeit in der neuerstandenen „Merope". Poissl habe sich nicht der Nasolinischen Musik angepasst, sondern die neuen Nummern auf seine Weise komponiert. „Er trat", schreibt der Referent, [4]) „dem heiteren, gefälligen, klaren Italiener mit einem überreichen verschwenderischen Aufwand von alten und neuen Modulationen, kühnen Fortschreitungen und dergl. und mit der gesamten Macht aller Instrumente entgegen. . . Herr von Poissl liebt auch Trompeten, Pauken und Posaunen sehr, wenn aber diese Instrumente so gar oft, wie eben hier dreinschmettern, wirbeln und stürmen, so ists ja offenbar, dass sich das Ohr daran gewöhnt, sie eben darum keinen besonderen Effekt mehr hervorbringen und man am Ende, um diesen herbeizuführen, Kanonen lösen möchte." Im weiteren geht er auf technische Einzelheiten und auf verschiedene Nummern näher ein, worauf bei Besprechung der Oper noch zurückzukommen sein wird.

Trotz der Mängel, die der Nasolini-Poisslschen „Merope" anhaften, fand sie doch den Weg auf andere Bühnen. Gegen Ende des Jahres 1813 wurde sie in deutscher Uebersetzung, die Hiemer besorgte, in Stuttgart mit allgemeinem Beifall aufgeführt. [5]) Es ist für die damalige Zeit sehr bezeichnend, dass die Recitative durch gesprochene Dialoge ersetzt wurden, die Hiemer zum grössten Teil dem gleichnamigen Trauerspiel von Gotter entnahm. Im nächsten Jahre folgte Frankfurt am Main mit einer Aufführung zum Benefiz des

[1]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 637.
[2]) Schilling, a. a. O., Art. Poissl.
[3]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 642 und 657.
[4]) A. M. Z., Jahrgang 1812, S. 640.
[5]) Münchener Theaterjournal, Jahrgang 1814, S. 6-7.

Pensionsfonds. [1]) Kurze Zeit nach der erfolgreichen Aufführung seines „Ottaviano" trug sich Poissl mit dem Gedanken, durch eine Kunstreise durch Italien und Frankreich einerseits noch zu lernen, andererseits aber auch seinen Namen bekannt zu machen. Da er zu einer solchen Reise nicht die nötigen Mittel besass, wandte er sich mit einer bescheidenen und demütigen Bittschrift [2]) an den König:

„Ein inniges Gefühl der Verehrung und des kindlichsten Vertrauens beseelt alle Untertanen Euerer Majestät, wenn sie sich in tiefster Ehrfurcht Allerhöchst-Dero Thron bittend nahen. . .

Es ist Euer Majestät bekannt, dass ich mich seit Jahren einzig dem Studium der Tonkunst widmete und dass ich, um was ich werden wollte, recht zu werden, jede andere Laufbahn, die mir geöffnet worden wäre, mir auf immer selbst verschliessen musste, weil, um gross in dieser Kunst zu werden, ein Menschenleben ohnehin kaum lang genug ist.

Dass ich nicht Unrecht tat, dass ich diesen meinen übrigen Verhältnissen freilich etwas fremden Weg ging, und dass mein Genius mich unwiderstehlich auf dieser Bahn fortriss, hat wohl am besten mein stufenweises Aufwärtsstreben, das durch meine von Zeit zu Zeit gelieferten Werke sichtbar wurde, bewiesen.

Seinem Könige und dem Vaterlande zu nützen und Ehre zu machen, halte ich für die erste Pflicht eines jeden Untertanen; und dass ich tue, was in meinen Kräften steht, diese Pflicht redlich zu erfüllen, habe ich das Glück gehabt, durch meine neuesten in Euerer Majestät Hofkapelle und auf Allerhöchst-Dero Hoftheater aufgeführten Werke zu zeigen.

Aus diesem Grunde denke ich Euerer Majestät Ungnade nicht auf mich zu ziehen, wenn ich es wage, Allerhöchst-Dieselben allergehorsamst zu bitten, durch Allerhöchst-Dero Huld und Gnade das Hindernis zu entfernen, das das Schicksal mir zur höchsten Ausbildung meiner Kunst in den Weg gelegt hat. Um nämlich alles leisten zu können, zu was ich mich fähig fühle, muss ich durch Reisen meinen Geschmack noch mehr bilden, um einer Zukunft entgegensehen zu können.

---

[1]) Bing (Das Frankfurter Stadttheater) nennt zwar nicht beide Namen, Nasolini und Poissl, doch muss man nach dem im Jahre 1814 in Frankfurt a. M. gedruckten Textbuch annehmen, dass die „Merope" in der neuen Bearbeitung gegeben wurde, da das Frankfurter Textbuch einen solchen Vermerk trägt. Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der kgl. Theaterbibliothek (Bartsche Sammlung Nr. 1489) zu Berlin.

[2]) P. A. P. M. vom 7. August 1812.

wo ich vor Nahrungssorgen gesichert, einzig meiner Kunst leben kann; und beides durch Euerer Majestät Huld und Gnade zu erreichen, ist mein einziger und seligster Wunsch.

Ich habe das unschätzbare Glück, Euerer Majestät Untertan in Bayern zu sein, und kenne keinen entzückenderen Gedanken als den, das, was ich in meinem Wirkungskreise Gutes und Nützliches zu leisten imstande bin, zu Euerer Majestät Vergnügen und meines Vaterlandes Ehre zu leisten und jeder Lohn, der mir dafür zuteil wird, wird mir in jeder Hinsicht weit mehr Freude und Beruhigung verschaffen, als was ich sonst in irgend einem Lande der Welt erreichen könnte.

Möchten demnach Euere Majestät, der Sie so gerne Glückliche machen, auch meine Verhältnisse eines einzigen aufmerksamen Blickes würdigen und in allerhöchsten Gnaden geruhen, die Kosten zu einer Reise nach Italien und Frankreich zu bestreiten, zugleich aber auch dem Familienvater die Trennung von den Seinigen und die Beschwerden eines solchen Unternehmens dadurch zu erleichtern, dass Allerhöchst-Dieselben ihm die frohe Aussicht für die Zukunft zeigen, dass auch nach seiner Rückkehr er von der Gnade Euerer Majestät Günstiges zu erhoffen wagen dürfe, wenn er sich derselben immer würdig erhält, und dass er in Euerer Majestät Diensten dann die Kenntnisse verwenden dürfe, welche er durch Allerhöchst-Dero Huld und Gnade gesammelt hat.

Euere Majestät sind gewohnt, jeden Bittenden erhört, wenigstens getröstet von sich zu lassen. Auch ich wage es, der allergnädigsten Erhörung dieser alleruntertänigsten Bitten getrost und freudig entgegenzusehen und ersterbe in dieser frohen Hoffnung.

Allerdurchlauchtigster grossmütiger König,
Allergnädigster König und Herr!
Euerer königlichen Majestät

alleruntertänigst-treu-gehorsamer

Johann Nepomuk Frhr. von Poissl."

Poissl konnte berechtigte Hoffnungen auf Erfüllung seiner Bitte haben, wenn er sich an die königliche Gratifikation nach der Aufführung seines „Antigonus" erinnerte; denn ausser dem „Ottaviano" hatte er, im Jahre vorher, eine grosse Messe komponiert, die in der Hofkirche zur Auf-

führung gekommen war. Doch der König befand sich selbst in schwieriger Lage, da das Budget, das er für sein Theater auswarf, in jedem Jahr bedenklich überschritten wurde. Er sah sich daher gezwungen, Poissls Gesuch mit dem Vermerk „beruht bis auf bessere Zeiten" abzulehnen. Er gewährte ihm indessen aus seiner privaten Dispositionskasse eine Gratifikation, deren Höhe nicht genannt ist. [1])

Es blieb Poissl also nichts anderes übrig, als in München oder Haukenzell zu bleiben und mit der Komposition einer neuen Oper noch einmal sein Glück zu versuchen. Vom hohen Kothurn der Opera seria wandte er sich diesmal dem deutschen Singspiel, d. h. der Dialogoper zu. Ganz gegen seine Gewohnheit liess er sich von Franz Karl Hiemer, der ihm wohl von Danzi und Weber empfohlen worden war, den Text zu seiner neuen Oper „Aucassin und Nicolette" schreiben. Die Aufführung fand am 28. Mai 1813 [2]) statt. Das Haus war nur schwach besetzt, da die deutsche Oper seit dem Wiedererscheinen der italienischen in Misskredit geraten war; der Erfolg bestand in einer gänzlichen Ablehnung. Die A. M. Z.[3]) berichtet über die erste Aufführung wie folgt:

> „Es scheint, dass dieser verdienstvolle Künstler, dessen Namen durch seinen „Ottaviano" und andere gelungene Arbeiten bekannt ist, zu sehr mit seiner Musik beschäftigt, das Gedicht selbst keiner Aufmerksamkeit würdigt. Er büsst für diese Schuld. Ungeachtet des Bestrebens der Frau von Fischer und des kunstvollen Gesangs des Herrn Weichselbaums, der bei dieser Kunstleistung selbst in das Gebiet der Schauspieler kühn einging und sich überhaupt alle Mühe gab, das Stück zu heben ein Bemühen, das keinem der Mitspielenden abzusprechen war — konnte die Oper doch nicht das geringste Zeichen von Beifall erreichen. Der „Aucassin", den wir gesehen, ist aber auch nicht mehr jener des Sedaine. Etwas Schwächeres ist wohl nicht bald auf einer Bühne erschienen. . . Die Musik des Herrn von Poissl an sich selbst, ist seinen vorigen Arbeiten ähnlich, gefällig dem Ohre schmeichelnd, fasslich, singbar, gut mit Instrumenten verziert: doch ohne besondere Erfindungsgabe. Herr von P. scheint immer noch nicht dahingekommen zu sein, einen musikalischen Gedanken aus sich selbst zu entfalten. Diese stehen gewöhnlich nur aneinandergereiht, nicht aus dem Inneren geschöpft und entwickelt. Und dass ein Lärmen von Posaunen, Trompeten etc. nicht immer Harmonie sei, fühlt jeder. Dies sind die Leistungen oder vielmehr Unfälle der hiesigen deutschen Opernbühne. Ein selbst bei der ersten Vorstellung nur wenig besuchtes Haus ist die natürliche Folge desselben."

Schilling [4]) sucht den schlechten Besuch der Aufführung und ihren Misserfolg auf eine andere Ursache zurückzuführen.

[1]) P. A. P. M. vom 10. November 1812.
[2]) Theaterzettelband 1813 i. d. Intendanz d. M. Hoftheaters.
[3]) A. M. Z. Jahrgang 1813.
[4]) Schilling a. a. O., Art. Poissl, S. 491.

„Leider," schreibt er, „fiel die Darstellung (der Oper „Aucassin und Nicolette") gerade in die Zeit, wo die betrübendsten Nachrichten über das Ende des russischen Feldzuges einliefen und das Publikum nicht den mindesten Anteil an theatralischen Neuigkeiten nahm und nehmen konnte." Dieser Grund fiel aber wohl weniger ins Gewicht, als der vorher angeführte, da schon vor der Aufführung des „Aucassin" die ersten Schlachten des Befreiungskrieges geschlagen worden waren.

Der erste grosse offenkundige Misserfolg muss auf Poissl aus zwei Gründen tiefen Eindruck gemacht haben. Erstens konnte er nun nicht wie früher auf eine Unterstützung des Königs rechnen und zweitens stand sein eben in der Musikwelt errungener Name auf dem Spiel. Um sich nicht beides zu verscherzen, machte er die grössten Anstrengungen, im nächsten Jahre eine neue Oper herauszubringen, die ihn nicht nur rehabilitieren, sondern gleich in ganz Deutschland bekannt und geachtet machen sollte. Es lag ganz in Poissls Natur, wenn er zu diesem Zweck sich wieder der grossen, deutschen, durchkomponierten Oper zuwandte. Als Stoff wählte er Racines „Athalia", den ihm der Schauspieler und Dichter Gottfr. Wohlbrück bearbeitete. Die erste Aufführung erfolgte am 3. Juni 1814 [1]) und brachte Poissl den gewünschten und erhofften Erfolg. Mit lautem Jubel begrüsste man die „Athalia" als die Morgenröte eines nationalen, echt deutschen Musikdramas. „Zu den erfreulichsten und wohltuendsten Erscheinungen in der Kunstwelt," schreibt der Referent des Münchener Theaterjournals, [2]) „welche jetzt in dem uns — der Himmel gebe für recht lange — wiedererrungenen Vaterlande mutig und freudig sich zu bewegen beginnt, zu den Erscheinungen, die das langersehnte schöne Zeitalter einer nationalen Kunst, der Begründung eines nationalen Kunsttypus, welcher uns bisher fehlte, wie früher die Nationalkraft und der Nationalwille — anzukündigen scheinen, gehört ein musikalisches Werk, womit am 3. Juni der nun schon durch seine „Merope" und seinen „Octavian" sehr vorteilhaft bekannte Frhr. von Poissl unser Publikum überraschte und erfreute. . . Frhr. von Poissl hat in seinen genannten zwei früheren grossen Opern bewiesen, wie man dem Publikum durch eine sehr melodische, gefällige Musik schmeicheln und sich einen einstimmigen lauten Beifall erwecken könne. Bei der Komposition der „Athalia" hat er sich noch einen anderen Zweck, ein höheres Kunstziel vorgesetzt, er hat gestrebt, uns, wie Italiener und Franzosen ihre nationale Oper haben, auch eine im bestimmten Charakter hervorgehobene deutsche

[1]) Theaterzettelband 1814 in der Intendanz des Münchener Hoftheaters.

[2]) Erster Jahrgang, S. 187.

grosse Opernmusik zu geben. Er hat dies Problem durch die Verbindung hoher Kraft mit Lieblichkeit zu lösen gesucht. Dadurch ist seine Komposition in einer neuen Art, sie ist in innigerem Einklange mit der Handlung und den Motiven des behandelten Stückes, sie nimmt bestimmt den Charakter der Handlung in den einzelnen Scenen an und schliesst sich treu an dieselben. . .“

Auch der Referent der A. M. Z. feiert die „Athalia“ als eine nationale Tat und glaubt, dass endlich der Stil einer deutschen Oper gefunden sei. „Gleich anfangs“, schreibt er,[1]) „glaube ich bemerken zu müssen, dass, je seltener seit einiger Zeit auf unserer Opernbühne Werke vaterländischer Künstler geworden, je mehr dankbare Anerkennung und gerechte Würdigung es verdiene, wenn Männer, die nicht eigentlich durch äusseren Beruf gedrungen, sondern nur durch inneren — durch Talent, Kunstsinn und Kunstliebe — begeistert es unternehmen, den Mangel zu decken und die Lücke würdig auszufüllen. Zu diesem Zwecke hatten sich hier Dichter und Komponist vereinigt und, ihn sicherer zu erreichen, sich, wie man sogleich bemerkt, ihre Gedanken, Empfindungen und Erfahrungen wechselseitig mitgeteilt, die vielbetretene Heerstrasse verlassen und sich eigene Auswege gebahnt. . . . Uebrigens, um noch einmal einen Blick über das Ganze zu werfen, glauben wir bemerkt zu haben, dass dem Dichter und Komponisten der Gedanke, die Grenze einer deutschen Oper zu bezeichnen, nicht fremd gewesen, denn da die grosse italienische Oper alles für den Gesang, wenig für richtige Deklamation, noch weniger für dramatische Wahrheit leistet; das französische musikalische Drama hingegen Deklamationen und richtige scenische Behandlung sich zur Hauptsache macht, den eigentlichen Gesang aber für sehr untergeordnet hält: so ist in diesem neuen Werk das Streben, zwischen den beiden Extremen die Mittelstrasse aufzufinden, sichtbar genug. Daher kam es denn wahrscheinlich, dass der Komponist in dieser seiner Arbeit nichts der Schönheit und Fasslichkeit der Melodie, nichts der Kraft der Harmonie oder der Richtigkeit der Deklamation, ausser wenn eins davon für sich wesentlich hervortreten durfte, aufopferte, sondern jedes dieser Haupterfordernisse zu einem grossen harmonischen Ganzen ordnete. . .“

In der „Athalia“ fand Poissl endlich das ersehnte Glück, seine Oper auch auf den meisten deutschen Bühnen, die den dazu erforderlichen grossen Apparat besassen, aufgeführt zu sehen. Zwar musste er noch fast ein ganzes Jahr warten, bis er dies Glück geniessen konnte. Als erste von den auswärtigen Bühnen brachte das Stuttgarter Hoftheater seine

[1]) A. M. Z., Jahrgang 1814, S. 441.

„Athalia“ am 21. Mai und 3. September 1815. Der Stuttgarter Referent des Münchener Theaterjournals lobt vor allem das Wohlbrücksche Textbuch.[1]) In Frankfurt a. M. wurde sie an folgenden Tagen aufgeführt: am 10. September, 1. November 1815, 16. Mai 1816 und am 21. April 1818.[2])

In das Jahr 1816 fallen zwei bemerkenswerte Aufführungen der „Athalia“ in Darmstadt und Prag, hier durch Poissls Freund, Carl Maria von Weber. Die Aufführung in Darmstadt am 4. Februar 1816[3]) begeisterte den Grossherzog so sehr, dass er Poissl einlud, sich die nächstfolgenden Aufführungen in Darmstadt anzuhören.[4]) Diese Einladung, der er Folge leistete, führte zu einem längeren Aufenthalte Poissls in Darmstadt und zu einem Auftrag des Grossherzogs, für sein Theater eine neue Oper zu schreiben.[5]) Das Darmstädter Hoftheater gab die „Athalia“ von allen Bühnen am häufigsten: sie blieb lange Jahre hindurch ein beliebtes Repertoirestück. Allerdings möchte man gegen diesen Darmstädter Erfolg etwas misstrauisch werden, wenn man Spohr über die Musikverhältnisse am grossherzoglichen Hofe reden hört.[6]) —

[1]) Münchener Theaterjournal, Jahrgang 1815, S. 239.

[2]) Bing, a. a. O.

[3]) Fuchs: Chronologisches Tagebuch des grossherzogl. hessischen Hoftheaters.

[4]) Aus einem weiter unten zitierten Briefe Poissls an Weber.

[5]) Fuchs, a. a. O.

[6]) Spohr spricht in seiner Selbstbiographie, I. Bd., S. 236 ff., von dem musikbegeisterten Grossherzog, der bei Einstudierungen von neuen Opern Eingriffe als Kapellmeister und Regisseur mache. Er wähle meistens minderwertige Stücke aus. Cherubinische Opern könne er nicht leiden. „Allenfalls lässt er den „Wasserträger“ noch passieren, doch auch nur den ersten Akt. Auch die Mozartschen Opern scheinen ihm nicht mehr zu behagen; denn als vor einigen Tagen einmal wieder der „Don Juan“ an die Reihe kam, nachdem dreissig Abende vorher nichts als die „Athalia“ von Poissl probiert worden war und das Orchester von der tötlichen Langweile befreit, die ihm jene Oper gemacht hatte, das erste Finale mit grosser Begeisterung exekutierte, ausserte er laut, gegen den Kapellmeister gewendet: „Nach der Poissl-schen Oper will der „Don Juan“ doch nicht mehr schmecken“. . .“

Der Grossherzog lasse jeden Abend proben, sodass bei der Aufführung allgemeine Abspannung und Ueberdruss herrsche. „So ging es auch mit der Oper „Athalia“ von Poissl, die während unserer Anwesenheit jeden freien Abend probiert wurde und bei deren endlicher Aufführung nach dreissig Proben doch noch Fehler sowohl auf dem Theater, als im Orchester vorfielen.

Von der Musik dieser Oper lässt sich nicht viel Rühmliches sagen. Sie ist zu gewöhnlich, zu oft schon dagewesen. Mehrere Musikstücke sind den allgemein bewunderten von Mozart und Cherubini nachgebildet, ohne dass dadurch etwas anderes gewonnen wäre, als dass sie an jene erinnern. . .

Der Grossherzog, der die Musik dieser Oper sehr schön findet, vielleicht nur, weil sie ein Baron gemacht hat, erlebte den Verdruss zu sehen, dass sie das Publikum sehr langweilte, was auch selbst in

Es verstand sich von selbst, dass Weber an der grossen deutschen Oper seines Freundes nicht achtlos vorüberging. Gleich nach seiner Rückkehr aus München, wo er die Oper während seines dortigen Aufenthaltes (Sommer 1815) kennen und schätzen gelernt hatte, machte er sich an die Einstudierung. [1]) Doch gewisse Schwierigkeiten in der Besetzung verzögerten lange die Aufführung. Er schrieb darüber an Poissl und erhielt von diesem folgende Antwort: [2])

München, den 10. Mai 1816.

Teurer Freund!

Deinen Brief mit dem Wechsel habe ich richtig erhalten und danke Dir herzlich für die Besorgung dieser Angelegenheit. Dass „Athalia" stets auf neue Hindernisse in der Darstellung stösst, tut mir zwar leid, aber ich weiss, dass sie bei Dir in den besten Händen ist, und mein einziger Wunsch ist es nur, dass Du sie einstudierst und dirigierst, um des Gelingens gewiss zu sein. — Ist es denn wahr, dass Du von Prag abgehst? und wann dann? [3]) — Bärmann [4]) und Harlas [5]) grüssen Dich herzlich und ersterer schreibt schon drei Wochen an einem Brief an Dich, der also wahrscheinlich ein Foliant werden wird.

Nun eine Neuigkeit in Beziehung auf mich: „Athalia" ist in Darmstadt gegeben worden und hat den Grossherzog so hingerissen, dass er befohlen hat, alles, was ich geschrieben habe, nacheinander in Scene zu setzen. Er hat mir durch Obermarschall von Porglas die schmeichelhaftesten Zusicherungen seiner Zufriedenheit machen und mich einladen lassen, selbst nach Darmstadt zu kommen, um zu sehen, wie er meine Werke gebe und wie sehr er mein Talent achte. Dass ich von dieser Einladung profitiere, kannst Du denken und höchst wahrscheinlich ändert sich mein ganzes jetziges Verhältnis. In acht Tagen reise ich von hier

der Nähe seiner Loge laut geäussert wurde. Dies brachte ihn so auf, dass er ganz laut sagte: „Allen Leuten, die diese herrliche Oper nicht begreifen, sollte man die Türen des Theaters verschliessen!"

Mag man auch Spohrs Bericht über den wahren Erfolg der „Athalia" als richtig hinnehmen, als kompetenten Kritiker braucht man ihn aber nicht gelten zu lassen, da er sogar Webers „Freischutz" ebenso sinnlos wie ungerecht verurteilt hat.

[1]) M. M. von Weber, a. a. O., S. 519.
[2]) In der Webersammlung der kgl. Bibliothek Berlin.
[3]) Weber stand in Unterhandlung mit dem Dresdner Hoftheater.
[4]) Der berühmte Klarinettist, Webers Freund und Reisebegleiter.
[5]) Sängerin der Münchener Oper.

ab, und sowie ich selbst etwas Sicheres weiss, teile ich es Dir mit. — Nun lebe einstweilen wohl und schreibe mir nur immerhin hierher, denn meine Frau schickt mir die Briefe nach.

Ewig Dein Poissl.

Jedoch nach Ueberwindung der Hindernisse kam die „Athalia" am 21. Mai 1816 zur Aufführung und errang einen vollständigen Erfolg.[1]) Am Vorabend hatte Weber in der k. k. privilegierten Prager Zeitung[2]) eine Vorbesprechung nebst einigen biographischen Hinweisen einrücken lassen, der wir folgende besonders charakteristische Sätze entnehmen:

„Ein kräftig schöner Zug deutschen Kunstvermögens blüht in dem ausgezeichneten Talent des Baron von Poissl, und es gereicht mir zur grossen Freude, das verehrte Publikum auf eines seiner gelungensten Werke aufmerksam machen zu können, nachdem ein grosser Teil Deutschlands seine Werke schon mit grossem Wohlgefallen, ja meistens mit Enthusiasmus, aufgenommen hat. . .

Rein eigentümlich ist ihm nebst grosser Sorgfalt und Wahrheit der Deklamation, jugendlicher, reicher Harmoniefolge und zweckdienlicher mannigfaltiger Instrumentation, eine sich sehr zu italienischer Gesanglichkeit hinneigende Melodieform, die neben ihrer Weichheit noch das Verdienst einer grossen Singbarkeit und das gewisse Kehlgerechte hat, dessen Vernachlässigung man so oft deutschen Komponisten zum Vorwurf machen will. . . Die Oper „Athalia" . . . besitzt diesen Vorzug ebenfalls in hohem Grade, gehört aber im Ganzen mehr der deklamatorischen Gattung an; ihre Recitative enthalten gewiss des Musterhaften in dieser Rücksicht vieles. Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühls durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller, erfreulicher Gewissheit wieder. Voll dramatischer Wahrheit schreitet alles fort."

Nach Darmstadt und Prag erschien Poissls „Athalia" am 25. Februar 1817 auf der Berliner Hofoper. Auch hier war der Beifall ein grosser, sodass die Oper noch mehrmals gegeben werden konnte, am 28. Februar, 31. August, 26. Dezember 1817, am 16. Januar 1818 und 21. Januar 1820 (neu einstudiert).[3]) Der Berliner Referent der A. M. Z. bespricht die „Athalia" in einem langen Artikel.[4]) Das nationale Moment in der Oper berührt er im Gegensatz zu den anderen schon angeführten Berichten fast garnicht. Er meint nur, dass das Finale des ersten Aktes meisterhaft und mehr wert sei, als ein ganzer Lastkarren voll Partituren neuitalienischer Opern gewöhnlichen Schlages. Und am

[1]) M. M. von Weber, a. a. O., Bd. I, S. 519.
[2]) Jahrgang 1816, Nr. 142.
[3]) Hell: Tagebuch der deutschen Schaubühnen.
[4]) A. M. Z. Jahrgang 1817, S. 258.

Schluss seines Berichtes drückt er seine Freude darüber aus, dass ein so universeller [1]) Künstler wie Poissl ein Landsmann, ein Deutscher sei.

Im selben Jahr wie Berlin brachte das Weimarer Hoftheater die „Athalia", am 15. und 19. März 1817, zur Aufführung. [2]) Auch hier errang die „Athalia" einen unbestrittenen Erfolg.

Vier Jahre nach der Aufführung gelangte die „Athalia" auf der Karlsruher Hofbühne unter Danzis Leitung zur Aufführung. Der mangelhafte Apparat des Hoftheaters dürfte diesen späten Aufführungstermin verschuldet haben. Die in den Briefen Webers an Danzi mehrfach erwähnte Madame Gervais [3]) sang in der Karlsruher Erstaufführung am 7. Juni 1818 als Gastrolle die „Athalia". Sie erntete rauschenden Beifall und wurde in einem Sonett gefeiert. [4]) Wiederholungen fanden am 23. April, 21. Juni 1821 und 24. Oktober 1822 statt.

Auf den Erfolg seiner „Athalia" hin wagte es Poissl, sich wieder seinem Könige mit der Bitte um Unterstützung zu nahen. Nach seiner Eingabe [5]) zu schliessen, muss er sich zu dieser Zeit in grosser Geldnot befunden haben, in die er anscheinend unverschuldet geraten war. „Mein Vermögen," schreibt er, „ist das Opfer ausgestandener Unglücksfälle, mehr aber noch meiner Liebe zur Kunst geworden und dadurch, dass ich zwölf Jahre nur dem Studium der Kunst lebe, hatt' ich mir jede andere Laufbahn verschliessen müssen. Ich hab' ein Weib und fünf unerzogene Kinder und nichts als mein Talent, um mir die Erfüllung meiner Vaterpflicht zu erwerben. . ." Im weiteren bittet er, entweder bei Hof angestellt zu werden, oder ihm bis zu seiner Anstellung einen jährlichen bestimmten Gnadengehalt anzusetzen, damit er nicht gezwungen sei, unter fremden Fahnen kämpfen zu müssen.

Max Joseph liess Poissl, da augenblicklich keine Hofstelle zu vergeben war, aus dem Unterstützungsfonds jährlich 1000 Gulden anweisen, bis eine angemessene Stelle für ihn frei würde. [6]) Diese 1000 Gulden reichten jedoch nicht hin, um Poissl vor Nahrungssorgen zu bewahren. Mit seinem Hinweis auf seine beiden vor kurzem mit Erfolg aufgeführten

[1]) Einige Tage vorher war Poissls grosse Messe in As-dur aufgeführt. Ausserdem befand sich „nach dem Urteile unterrichteter" ein vortreffliches Lustspiel von ihm in den Händen der Generalintendanz.

[2]) Burkhardt: Das Repertoire des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung.

[3]) Siehe II. Buch, S. 101 2.

[4]) Heil a. a. O.

[5]) P. A. P. M.

[6]) P. A. P. M.

Opern „Merope“ und „Athalia“ bittet er von neuem den König um eine Gratifikation: [1])

„Nunmehr, wo Ruhe und Frieden eingetreten ist [2]) und der Künstler mit Vertrauen und ohne unbescheiden zu sein sich mit Bitten Euerer Majestät nahen darf, wage ich es in tiefster Untertänigkeit, um eine Gratifikation zu bitten, welche mich in den Stand setzt, mein Hauswesen wieder in etwas zu ordnen und ruhig den Arbeiten obzuliegen, die ich in bälde zu vollenden und durch welche ich neue Beweise meines Strebens, mich der Allerhöchsten Gnaden würdig zu erhalten, abzulegen hoffe. . . .“

Poissl hatte wieder das Glück, seine Bitte erfüllt zu sehen. Zwar musste er ein ganzes Vierteljahr warten, bis er auf sein Gesuch die Antwort in Gestalt von 800 Gulden erhielt. [3])

Die Arbeiten, mit denen er, wie er in der Bittschrift sagt, neue Beweise seines Strebens bringen wollte, sich die Gnade des Königs zu erhalten, betrafen seine neue grosse Oper: „Der Wettkampf zu Olympia“. Die „Athalia“ hatte ihm gezeigt, dass er ihren Erfolg nicht zum wenigsten dem vorzüglichen Texte verdankte. Aus diesem Grunde verwandte er viel Sorgfalt auf das Textbuch seiner neuen Oper, das er sich wieder selbst nach einem Libretto Metastasios bearbeitete. Er weiss, dass die Frage des Musikdramas eine Frage des Textbuches ist. In einer Vorrede des Münchener Textbuches gibt er darüber einen Essay, auf den noch bei der Besprechung der Oper zurückzukommen sein wird. Die Uraufführung fand am 21. April 1815 statt. [4]) Der äussere Erfolg muss nach den Berichten den der „Athalia“ noch übertroffen haben. Der Münchener Referent der A. M. Z. schreibt: [5])

„Er (Poissl) hat hier ein Werk geliefert, das in den Augen jedes Kunstverständigen bedeutend höher als seine vorigen steht, und wer jene kennt, wird wissen, wieviel dazu gehört. Die Ouvertüre ist meisterhaft, aus dem tiefsten Wesen der Oper gegriffen, auf eine einzige charakteristische Idee (die Idee des grossen Finale im zweiten Akt nur mit veränderter Taktart) gebaut und schliesst mit hinreissendem Feuer, welches auch der rauschende Beifall am Schlusse genügend dargetan hat. . . . Der höchste Moment ist das Finale (des zweiten Aktes), welches aber auch so einzig aufgefasst ist, dass Referent sich nicht erinnern kann, je ein grösser angelegtes und vollendeter durchgeführtes gehört zu haben. Hier vereinigt sich Melodie und die erschütternde Kraft der Harmonie zu dem gemeinsamen Zweck, ein grosses charakteristisches Ganzes zu

[1]) P. A. P. M. vom 10. November 1814.
[2]) Nach Beendigung des ersten Freiheitskrieges.
[3]) P. A. P. M. vom 7. Februar 1815.
[4]) Theaterzettelband 1815 i. d. Intendanz des M. Hoftheaters.
[5]) A. M. Z. Jahrgang 1815. S. 378.

liefern. Dabei herrscht in diesem ungeheuren Kampfe der Leidenschaften, bei dieser Glut der Phantasie, eine Klarheit, die allein schon die vollständige Urkunde für die höchste Kunstausbildung des Komponisten ist. Der lauteste Beifall bewies auch hier, dass der Komponist alle Herzen mit sich fortgerissen habe. . . Das zahlreiche Publikum war entzückt und sieht mit Sehnsucht weiteren Aufführungen dieses herrlichen Werkes entgegen, sowie es auch laut öftere Darstellungen der Werke des nämlichen Komponisten wünscht, der an der herzlichen Teilnahme, die seine Werke erfahren, erkennen wird, was er seinen Landsleuten ist." —

Schnell fand der „Wettkampf" auch auf anderen Bühnen Eingang. Schon am 3. November 1815 folgte Stuttgart [1]) mit einer Aufführung. Am 14. Juli 1816 Darmstadt, [2]) wo sie anscheinend weniger gefiel als „Athalia", dagegen wurde sie in Weimar mit ausserordentlichem Beifall gegeben und blieb lange Jahre Repertoireoper. [3]) In Dresden fanden unter Carl Maria von Webers Leitung zwei Aufführungen am 13. März 1820 und 30. April 1821 statt. [4])

Gerade der „Wettkampf" scheint von allen Opern Poissls am meisten zu Meditationen über den Begriff „grosse Oper" und über die nationale deutsche Oper angeregt zu haben. Durch Poissls Vorrede im Textbuch „über den Mangel an guten deutschen Sujets" veranlasst, stellte der Referent des Münchener Theaterjournals Betrachtungen an, die deutlich zeigen, wie unklar damals die Vorstellungen von der Beschaffenheit einer deutschen Oper in den Köpfen der Musiker waren, die sogar zeigen, dass man nicht einmal recht wusste, wie man sich eine deutsche nationale Oper vorstellen sollte. Nur so ist es zu erklären, dass die Musiker und Musikästheten, als ihnen im „Freischütz" und in der „Euryanthe" die nationale deutsche Oper geboten wurde, Webers Schöpfungen als solche nicht annahmen.

„Was soll die deutsche Oper sein?" heisst es im Münchener Theaterjournal. „Was will das deutsche Publikum?" — es spreche sich aus! Noch hat es keine Gattung gewählt. Wollen

---

[1]) Hell, a. a. O.

[2]) Fuchs, a. a. O.

[3]) Ueber die Weimarer Aufführung schreibt der Referent der A. M. Z. 1819, S. 655/56 unter anderem: „Unter den neuesten deutschen Komponisten lässt sich mit Rossini in mancher Hinsicht der Freiherr von Poissl vergleichen. Auch er ist von Natur reich ausgestattet und wagt es im Gefühle seiner jugendlichen Kraft, gegen Regel und Herkommen anzukämpfen. Aber er macht es doch billiger als Rossini, ist diesem an gründlicher Kenntnis sowie an Fleiss in der Ausarbeitung überlegen und zeigt oft wahres, tiefes Gefühl. Seine Oper, der „Wettkampf in Olympia", von ihm selbst nach Metastasios „Olympiade" bearbeitet, hat öffentlichen Nachrichten zufolge, anderwärts sehr wenig Erfolg, hier aber ausserordentlich gefallen". Ferner A. M. Z. 1821, S. 248.

[4]) Hell, a. a. O.

wir italienischen, grossen schönen Kunstgesang? Die „Horazier", „Ottaviano", „Merope", „Achill" und andere gefallen uns freilich sehr. Wollen wir französische grosse Oper, wo der Gesang untergeordnet ist, deklamatorische Musik mit Darstellung grosser Leidenschaften, eine dramatische Oper? – Glucks „Iphigenie" und Spontinis „Vestalin" haben noch jedermann entzückt. Oder wollen wir eine Oper, mit Gesang und Prosa gemischt, ein Schauspiel mit Gesang, dessen Handlung an sich schon interessant ist. „Der Wasserträger" von Cherubini wird noch immer mit entschiedenem Beifall aufgenommen. – Das wahrhaft gute in jeder dieser drei Gattungen hat uns noch immer gefallen, aber wir haben uns noch für keine erklärt und werden es auch wahrscheinlich nie."

Merkwürdig ist, dass der Referent glaubte, bei der Lösung dieser Frage spiele lediglich die äussere Form eine Rolle. Gerade das Gegenteil, der Gefühlsinhalt, sollte für die deutsche nationale Oper ausschlaggebend sein.

In anderer Weise sind C. M. von Webers Ausführungen über das Wesen der „grossen Oper" bemerkenswert, die er in der Vorbesprechung der Dresdner Aufführung des „Wettkampfes" niederlegte. Weber hatte an dieser Oper Poissls ein ganz besonderes Interesse. Während seines Aufenthaltes in München im Jahre 1815 hatte er sie mit Poissl zusammen durchgesprochen und auf seinen Rat hin hatte dieser verschiedene Umänderungen vorgenommen. [1]) Weber schreibt: [2])

> „Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten grossen Oper gestritten und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Uebereinkunft unter dem Beiwort gross zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentierte Recitative aneinander gereiht sind und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren ununterbrochen in Tätigkeit gesetzten Krondienern umgeben, Hof hält.
>
> Damit verbindet man noch den Begriff, dass in der Wahl der Stoffe auch nur das Grossartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Grossartigen aber versteht man meistens wieder bloss das, was man aus der alten klassischen Zeit der

[1]) M. M. von Weber, a. a. O., Bd. I, S. 484: Besonders nahe trat Weber bei seiner diesmaligen Anwesenheit in München der ebenso talentvolle als liebenswürdige Freiherr von Poissl, der den um drei Jahre jüngeren, in der Opernkomposition sogar weit unerfahreneren Künstler bei seinen bedeutenden musikalischen Arbeiten unermüdlich zu Rate zog und nicht allein seine, ein Jahr vorher mit grossem und verdienten Beifall gegebene Oper „Athalia", sondern auch seine früheren Werke „Aucassin und Nicolette", „Antigonus" etc. mit ihm durchging. Ja er änderte sogar an der am 21. April 1815 sehr ehrenvoll gegebenen, von ihm sowohl gedichteten als komponierten Oper „Der Wettkampf zu Olympia" auf Webers Vorschlag mehreres."

[2]) Dresdener Abendzeitung, Jahrgang 1820, Nr. 64.

Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da meines Wissens sie die Schöpfer dieser grossen Oper sind, die vor allem Gluck zu einer bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht mehr viele dieser Klasse angehörige Originalwerke, und der besonders jetzt dem romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Ausser den trefflich gedachten Opern „Salem" und „Cyrus" des Herrn von Mosel in Wien und einigen anderen Versuchen, hat Herr von Poissl sich dieser Gattung geweiht und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden. . ."

Diese letzten Ausführungen Webers sind für die Betrachtung seiner „Euryanthe" als grosse Oper von hoher Bedeutung. Sie enthalten den vollständigen Beweis dafür, dass seine „Euryanthe" nicht nach den Prinzipien der sogenannten „grossen" Oper gebildet ist, sondern sich aus der romantischen Dialogoper, seinem „Freischütz", entwickelt hat. —

Die finanzielle Lage Poissls war zur Zeit der Aufführung seines „Wettkampfes" wieder sehr trostlos. Sie verschlechterte sich von Jahr zu Jahr, bis sie zum gänzlichen Bankrott führte. Mit Hilfe seines kompositorischen Talentes und der Ausnutzung des Erfolges seiner beiden jüngsten Werke suchte er sich diesem Zusammenbruch zu entziehen. Da er sich sagte, dass ihm dies um so eher und besser gelingen würde, wenn sein Name internationalen Klang bekäme, besonders wenn er in Italien, dem langjährigen Prüfstein für Opernkomponisten, einen Erfolg erringen könnte, so wandte er sich am 5. August 1815 mit der Bitte an den König, ihm eine Unterstützung in Höhe von 1500 Gulden für eine Reise nach Italien zu gewähren. [1]) Als Poissl nach geduldigem Warten keine Antwort erhielt, bat er brieflich den Minister, Grafen von Montgelas, sein Gesuch beim König zu unterstützen. „Wenn ich noch hoffen will," schreibt er, „während der Dauer des nächsten Karnevals in Italien schreiben zu können, so muss ich anfangs November abreisen, versäume ich diesen Zeitpunkt, so kann ich fünf bis sechs Monate in diesem Lande zubringen, ohne Gelegenheit zum Schreiben zu finden und dazu würden die mir zu Gebote stehenden Mittel, selbst im glücklichsten Falle der Bewilligung meines alleruntertänigsten Gesuches kaum hinreichen. . ." [2]) Um die Dringlichkeit seines Gesuches zu beweisen, schickte er einige Tage später als Anlage zu diesem einen Brief des Grafen André Corner, dessen Bekanntschaft er gemacht hatte. Poissl hatte diesen Grafen, der sich auf einer Reise nach Italien befand, gebeten,

[1]) P. A. P. M.
[2]) P. A. P. M. vom 26. September 1815.

ihm mitzuteilen, ob sich für ihn eine Gelegenheit bieten würde, für ein italienisches Theater eine Oper zu schreiben. Er erhielt auch bald von ihm einen Brief aus Venedig, nach welchem Poissl alle Aussicht hatte, für das Theater St. Moisé die Karnevalsoper zu komponieren. [1])

Aber auch jetzt blieb sein Gesuch ohne Antwort. Um der Sorge für die dringendsten Lebensbedürfnisse zu entgehen, reichte er inzwischen ein Gesuch um Gewährung einer Gratifikation ein. Er hoffte diesmal wegen seiner grossen Not und der doppelten Arbeit, die ihm der „Wettkampf" gemacht hatte, da er auch den Text selbst gedichtet hatte, auf eine besonders reiche Schenkung. [2]) Als nach drei Wochen bangen Harrens auch hierauf keine Antwort eintraf, bat Poissl noch einmal um Befürwortung seiner beiden Gesuche. Der Brief, der an den Generalsekretär gerichtet ist, gibt ein schönes Zeugnis von Poissls vornehmer Bescheidenheit, von seinem Streben und seinem künstlerischen Selbstbewusstsein. Unter anderem schreibt er:

„Aus der Originalbeilage, die ich gelegentlich zurückzusenden bitte, werden Euer Hochwohlgeboren ersehen, dass ich die zu Michaelis verfallene Hausmiete noch nicht habe bezahlen können und dass mein Hausherr nicht länger warten will. Es ist schmerzlich, wenn der Künstler, der wie ich, sich gerne zur bürgerlichsten Lebensart einschränkt und oft nach langer Anstrengung die nötige Erholung sich versagt, um ja sich den Vorwurf der Verschwendung nicht machen zu können, dennoch mehrmal am notwendigen Mangel leiden und sich in Verlegenheiten sehen muss, wie die ist, in der ich mich jetzt befinde. Unter solchen Umständen müsste der beste Wille wankend werden und jede Kraft des Geistes schwinden und bis dahin kann ich, darf ich es nicht kommen lassen. Ich glaube, seit vielen Jahren bewiesen zu haben, dass Liebe zur Kunst und Liebe zum Vaterlande bei mir gleichen Schritt gehen, dass ich nicht zu stolz zum Bitten und nicht zu ungeduldig zum Warten bin, dass ich keine unbescheidene Forderung mache und dass all mein Stolz darin besteht, gross in meiner Kunst zu meinem und meines Vaterlandes Ruhm zu werden. Ich erkenne allerdings mit Dank an, dass die allerhöchste Regierung mir eine grosse Gnade durch den mir angewiesenen Unterstützungsgehalt erweist, allein dafür bringe ich auch meinem Vaterlande die Jahre der Kraft und die Blüte meines Talentes zum Opfer,

[1]) P. A. P. M.
[2]) P. A. P. M. vom 16. Oktober 1815.

die jeder Künstler, wenn er gerecht gegen sich selbst sein will, so teuer als möglich verkaufen soll, und so glaube ich wirklich, wenn ich Werke liefere, denen allgemeine Anerkennung zuteil wird, ein Recht auf weitere ausserordentliche Unterstützung der allerhöchsten Regierung um so mehr zu erwarten zu haben, als unzweifelhaft ist, dass ich ohne dieselbe nicht zu leben vermag und dass in dem Massstabe wie bayrische Künstler durch ihre Kunstwerke die Achtung des Auslands erwarten, auch die Meinung steigt, die das Ausland von Bayern, dessen Regierung und dem Stande der Geisteskultur dieses Landes haben muss. . . Wenn ich wenigstens zum grössten Teil aus der harten finanziellen Lage kommen will, in der ich bin, so kann dies nur durch möglichste Verbreitung meines Rufes geschehen und dazu ist die Reise nach Italien der einzige, sicherste Weg; eine Unterstützung dazu muss ich folglich immer für die grösste Wohltat ansehen. Sollte jedoch die allerhöchste Regierung diese unter was immer für einem Namen zu erteilen nicht für gut finden, so will ich auch hierin nicht unbescheiden sein, sondern durch den Versuch, auf anderem Wege mir die Mittel dazu zu verschaffen, dies Unternehmen dennoch zu bewerkstelligen trachten: der Erteilung einer allergnädigsten Gratifikation für meine letzte bereits vor mehr als sechs Monaten erschienene Oper kann ich unmöglich entsagen, denn vom Erwerbe meines Talentes hängt die Möglichkeit der Erhaltung meiner Familie und meines ganzen Hauswesens ab. . ." [1]

Dies eindringliche Schreiben hatte endlich Erfolg. Wenn auch die Gratifikation von 600 Gulden, die er diesmal in Rücksicht auf die neue Oper „Der Wettkampf zu Olympia" erhielt, [2] im Gegensatz zu seinen früheren ziemlich bescheiden ausfiel, so bewahrte sie Poissl und seine Familie doch vor der Hand vor den schlimmsten Nahrungssorgen.

In das tiefe Dunkel seiner inneren Notlage fiel ein Lichtstrahl, als der Grossherzog von Hessen Poissl zu sich nach Darmstadt einlud und bei ihm eine neue grosse Oper für sein Theater bestellte. Poissl erwartete von dieser Einladung eine gänzliche Veränderung seiner Verhältnisse. [3] Er machte sich Hoffnungen, die Stellung Voglers zu bekommen, der am 6. Mai 1814 gestorben war. [4]

1) P. A. P. M. vom 4. November 1815.
2) P. A. P. M. vom 13. November 1815.
3) Brief Poissls an Weber auf S. 133.
4) Brief Webers an Danzi, II. Buch, S. 103.

Doch bevor ihm seine Opern in Darmstadt künstlerischen und finanziellen Erfolg eintrugen, musste er in München noch einmal die ganze Härte des Kampfes ums Dasein verspüren. Poissls Ausgaben für den Unterhalt seiner zahlreichen Familie beliefen sich jährlich, nach seinen eigenen Angaben, auf 4000 Gulden.[1] Da er jährlich als festes Einkommen vom Jahre 1814 ab nur 1000 Gulden aus dem Unterstützungsfonds und seine Frau 1000 Gulden als Stiftsdame bezog, so musste die grosse jährliche Differenz von Einnahme und Ausgabe zum Bankrott führen. Im März des Jahres 1816 sah sich Poissl zu einem für ihn sehr ungünstigen Vergleich mit seinen Gläubigern gezwungen. Er wandte sich in seiner verzweiflungsvollen Lage wieder an den König um Hilfe in der Not. Er unterbreitete ihm drei Bitten:[2]

1. Dass ihm eine definitive Anstellung mit einem Gehalte angewiesen werden möchte, der seinem Bedürfnisse entspräche und ihn und die Seinigen für die Zukunft beruhigen würde; oder
2. statt des bisher eingeräumten Bezuges von 1000 Gulden und der für seine Werke erteilten Gratifikation einen bestimmten jährlichen Gehalt von 2000 Gulden gegen die Verbindlichkeit, alle Jahre ein grosses Werk, ohne weiteren Anspruch auf Gratifikation zu liefern, mit einer jährlichen Reiselizenz von fünf Monaten.

Wenn keine der beiden Bitten statthaben sollte, so bäte er

3. dass ihm in Gnaden erlaubt werden möchte, im Auslande einen seinen Fähigkeiten angemessenen Platz suchen und annehmen zu dürfen, zwar mit Hinterlassung seines jetzigen Unterstützungsbeitrages, sonst aber unbeschadet sein und seiner Familie übrigen Verhältnisse als bayrischer Untertan.

Mit diesem Gesuch zugleich ging ein Schreiben an den Minister ab mit der Bitte, seine Sache beim König nachdrücklich zu vertreten. Max Joseph genehmigte die Reise ins Ausland „unbeschadet seiner übrigen Verhältnisse und selbst mit Belassung seines jährlichen Bezuges von 1000 Gulden" und behielt sich vor, bei einer sich ergebenden Gelegenheit die vorläufig zugesicherte Anstellung zu erteilen.[3] Die Gewährung dieser Bitte, die dem König kein

[1]) P. A. P. M. vom 17. März 1816.
[2]) P. A. P. M. vom 17. März 1816.
[3]) P. A. P. M. vom 19. April 1816.

Geld kostete und dem hartbedrängten Komponisten fürs erste nicht helfen konnte, musste Poissl wohl nicht erwartet haben. Am 13. Mai bedankt er sich bei dem Minister für die Zustellung der königlichen Resolution. Er wolle von der Reiseerlaubnis ungesäumt Gebrauch machen. Er fügt aber hinzu, dass nur dem ausübenden Künstler eine Reise etwas einbringen könne, nicht aber dem schaffenden Künstler. Aus diesem Grunde sei er gezwungen, um eine Verbesserung seiner Lage zu bitten. [1])

Aber Poissl musste seine Reise nach Darmstadt antreten, ohne seine Bitte erfüllt zu sehen. Etwa am 20. Mai verliess er München, um den Aufführungen seiner „Athalia" und seines „Wettkampfes" auf dem hessischen Hoftheater beizuwohnen. Als besondere Belohnung seines Talentes überreichte ihm bei dieser Gelegenheit der Grossherzog eigenhändig das Kommandeurkreuz des Verdienstordens. [2])

Poissls erster Darmstädter Aufenthalt war nicht von langer Dauer. Im August finden wir ihn schon wieder in München, um die Aufführung einer neuen komischen Oper zu betreiben, die er schon im Frühjahr bei der Intendanz eingereicht hatte und deren Aufführung ihm versprochen worden war. [3]) Auf dies Versprechen hin glaubte er, wieder eine Bitte um Auszahlung einer Gratifikation einreichen zu können. Zu diesem Gesuch gab er dem Minister ausführliche Erläuterungen. Am 6. September sah sich Poissl veranlasst, da er bisher noch keine Antwort erhalten hatte, seine Bitte zu wiederholen. [4]) Aber auch dieser Brief blieb erfolglos. Inzwischen hatte Poissl erfahren, aus welchem Grunde die Aufführung seiner neuen komischen Oper „Dir wie mir" unterdrückt wurde. Den Text zu dieser Oper hatte ihm ein Herr von Zahlhaus geschrieben, der mit dem Intendanten Delamotte aus irgend welchen Gründen in Zwistigkeiten geraten war. Aus kleinlichem Rachegefühl glaubte der Intendant seinen Gegner zu treffen, wenn er Poissls Oper unaufgeführt liess. In einem Briefe vom 19. November [5]) beklagt sich Poissl beim Minister, dass man auch ihn, der nichts mit dem rein persönlichen Streit zwischen seinem Textdichter und dem Intendanten zu tun habe, als Unbeteiligten leiden lasse. Nachdrücklich bat er noch einmal um Berücksichtigung seiner Gesuche. Diese wurden in einem umfangreichen Schriftstück zusammengefasst und dem

[1]) P. A. P. M. vom 13. Mai 1816.
[2]) A. M. Z. Jahrgang 1816, S. 609.
[3]) P. A. P. M. vom 19. November 1816.
[4]) P. A. P. M. vom 6. September 1816.
[5]) P. A. P. M.

Könige vorgelegt.[1]) Max Joseph bewilligte diesmal 500 Gulden, die Poissl mit einer Urkunde vom 29. November 1816 zugestellt wurden.[2])

Hätte ihm für das Jahr 1817 nicht seine für Darmstadt komponierte Oper „Nittetis" etwas eingebracht, so würde sich Poissl wieder in grosser Not befunden haben. Bevor er in diesem Jahre die hessische Hauptstadt aufsuchte, reiste er nach Berlin und wohnte dort der Aufführung seiner „Athalia" bei, die, wie schon erwähnt, am 25. Februar 1817 erfolgte.[3]) Im Frühjahr fuhr er dann weiter nach Darmstadt und vollendete dort seine neue Oper, deren Text er sich wieder selbst nach Metastasio bearbeitet hatte. Sie wurde sogleich einstudiert und mit möglichstem Prachtaufwand an Garderobe und Dekoration in Scene gesetzt. „Der Verfasser genoss das Vergnügen," verzeichnet das chronologische Tagebuch der Darmstädter Bühne, „sein ebenso liebliches wie gediegenes Werk mit ausgezeichnetem Beifall gekrönt zu sehen." Die Ehren, die Poissl in Darmstadt zu teil wurden, müssen das gewöhnliche Mass wohl überschritten haben. Auch die A. M. Z. spricht davon;[4]) sie gedenkt noch der sympathischen Art, mit der Poissl sie aufzunehmen pflegte. Als Urteil über die „Nittetis" sagt der Referent: „Der Stil der Musik ist durchaus edel, gleich weit entfernt von bloss auffallend schimmerndem Schmuck und bloss berechneter, französierender Charakteristik." In Darmstadt wurde Poissls „Nittetis" eine Repertoireoper, die bis zum Jahre 1827 auf dem Spielplan verblieb. — In München kam die „Nittetis" am 13. Januar zur Aufführung.[5]) Ein zeitgenössischer Bericht über die Aufführung kann nicht angeführt werden, weil das Münchener Theaterjournal 1816 sein Erscheinen eingestellt hatte und Münchener Referate in der A. M. Z. von 1817—1820 vollständig fehlen. Die Münchener Tageszeitungen, Wochen- und Monatsschriften tun dieser Aufführung mit keinem Worte Erwähnung. Gross scheint der Erfolg nicht gewesen zu sein, da im ganzen nur zwei Aufführungen von „Nittetis" zu verzeichnen sind. —[6]) Berlin brachte Poissls „Nittetis" am 7. Dezember 1819.[7]) Auch hier scheint der Erfolg nicht bedeutend gewesen zu sein, da der Berliner Referent der A. M. Z. stillschweigend über sie hinweggeht. —

---

[1]) P. A. P. M. vom 23. November 1816.
[2]) P. A. P. M.
[3]) A. M. Z. Jahrgang 1817, S. 258.
[4]) A. M. Z. Jahrgang 1817, S. 547/548.
[5]) Theaterzettelband 1818, im Münchener Hoftheater.
[6]) Theaterzettelband 1818, im Münchener Hoftheater.
[7]) Heil. a. a. O.

Anfang Herbst kehrte Poissl von Darmstadt nach München zurück. Er versuchte sofort, auch hier seine neue Oper unterzubringen, um wieder Aussicht auf eine Gratifikation zu haben. Die Einstudierung verzögerte sich aber, da die italienische Oper alle Kräfte in Anspruch nahm und so sah sich Poissl wieder gezwungen, schon vor der Aufführung um eine Unterstützung zu bitten. In dem betreffenden Gesuch [1]) heisst es unter anderem:

> „Ich tue, was ich kann, um meine Bedürfnisse zu stillen, ohne Euere Majestät durch Bitten belästigen zu müssen; allein meine Reisen sind mehr ehrenvoll als lukrativ; denn alle die Mittel anzuwenden, um Geld zu verdienen, deren andere Künstler sich bedienen können, ist mir nicht gestattet, weil ich mich vor allem hüten muss, was die Ehre des königlichen Hofes kompromittieren könnte. . . Indem ich Euerer königlichen Majestät im Auslande überall Ehre zu machen gesucht habe und mir dies Bemühen gelungen zu sein scheint, habe ich nicht mehr als meine Pflicht getan; meine neuen Werke, die nach dem Urteile des Auslandes wirklich gelungen sind, war ich noch nicht so glücklich, hier hören machen zu können."

Ob man Poissls Rücksichtnahme auf den Hof und seinen Freiherrntitel bei den obwaltenden Verhältnissen gutheissen soll oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Durch diesen Hinweis wollte er wenigstens den König moralisch verpflichten, für seinen und seiner Familie Unterhalt zu sorgen. Zweifellos hatte Poissl hiermit auch Erfolg. Der König begann sich nun lebhafter für ihn zu interessieren. Da es ihm unglaublich schien, dass Poissl, wie er in seinem Gesuch versichert, alle seine Werke dem Hoftheater honorarlos überlassen habe, forderte er über diesen Punkt und über die von Poissl neuerdings eingereichten Opern von seinem Intendanten einen ausführlichen Bericht ein. In einem Schreiben vom 24. Oktober 1817 [2]) bestätigt ihm Delamotte dieses Faktum. Von Poissls Opern berichtet er: „Die neue Oper „Nittetis" ist von grossem Gehalt und für den 28. Januar 1818, den Festtag der Allergnädigsten Königin zur Aufführung bestimmt; die andere Oper „Alle betrügen" („Dir wie mir") ist komischen Inhalts und wird dem Kompositeur nicht weniger Ehre bringen." Dieser günstige Bericht blieb auf die Entschliessungen des Königs nicht ohne Einfluss. Am 2. Januar 1818 erhielt Poissl neben den üblichen 1000 Gulden eine weitere besondere Unterstützung von 500 Gulden „gleich

[1]) P. A. P. M. vom 30. September 1817.
[2]) P. A. P. M.

im Vorjahre zur Ermunterung seines Fleisses und Erleichterung seiner bedrängten Umstände.“ [1])

Poissls Hoffnung, in Darmstadt feste Anstellung zu finden, ging nicht in Erfüllung. Die Enttäuschung traf ihn umsomehr, als er sich durch die Komposition einer neuen grossen Oper „Issipile“ (nicht zur Aufführung gekommen) für das grossherzogliche Hoftheater seinem ersehnten Ziele näher als je zu befinden glaubte. Ein Ersatz schien sich ihm zu bieten, als von Prag aus an ihn die Aufforderung erging, das kgl. Ständische Theater als Direktor in Pacht zu nehmen. Poissl entschloss sich jetzt, alle Rücksicht auf seine aristokratische Stellung wegen seiner verzweiflungsvollen Lage — seine Besitzung war ihm gerade gerichtlich verkauft [2]) — fahren zu lassen. Da er niemand anders hatte, der ihm helfen konnte, die Pachtsumme von 12 000 Gulden aufzubringen, wandte er sich wieder an den König mit der Bitte, ihm die Erlaubnis zu einem sechsjährigen Urlaub mit Beibehaltung seiner Unterstützung zu gewähren und ihm 3000 Gulden vorzustrecken, die jährlich mit 500 Gulden von seiner Unterstützung amortisiert werden sollten. [3]) Der König bewilligte ihm diesmal alles nach Wunsch. [4]) Eigentümlicher Weise aber machte Poissl von diesem Anerbieten keinen Gebrauch. [5]) Es ist möglich, dass er damals schon Aussicht hatte, die zweite Intendantenstelle zu bekommen, die Anfang 1819 frei wurde. Doch auch in dieser Hoffnung sollte er sich täuschen. Als Poissl mit Rücksicht auf das ihm vom König gegebene Versprechen, ihn bei nächster Gelegenheit anzustellen, ein Gesuch um Ueberweisung der freigewordenen zweiten Intendantenstelle einreichte, [6]) wurde ihm der Bescheid zuteil, dass diese Intendantenstelle nicht wieder besetzt werden sollte. [7]) Auf Prag konnte er nun nicht mehr zurückgreifen, da inzwischen die Pacht schon vergeben war. —

Wie hoch die Not um diese Zeit bei Poissl gestiegen war, belehrt die neue Tatsache, dass er sogar den kärglichen Lohn eines Musikreferenten für die Wiener allgemeine musikalische Zeitung nicht verschmähte, um seine Einkünfte etwas aufzubessern. Poissl war wie Danzi und Weber gewohnt, die Feder zu führen; er hatte auch wie diese, dichterisches

[1]) P. A. P. M.
[2]) P. A. P. M. vom 27. Juli 1818.
[3]) P. A. P. M. vom 27. Juli 1818.
[4]) P A. P. M. vom 2. August 1818.
[5]) „Karl (von 1811-1817, Direktor des Vorstadttheaters am Isartor), hatte den durch seine Oper „Athalia“ bekannten späteren Intendanten des Münchener Hoftheaters Frhr. von Poissl vorgeschlagen, der aber keine Miene machte zu kommen.“ (Teuber, Geschichte des Prager Theaters S. 77).
[6]) P. A. P. M. vom 25. März 1819.
[7]) P. A. P. M. vom 6. April 1819.

Talent. Neben seinen Operntexten schrieb er metrische Uebersetzungen. So führte z. B. das Stuttgarter Hoftheater 1815 Racines „Andromache" in seiner Bearbeitung auf.[1] Seine Tätigkeit als Korrespondent leitete er mit einer kurzen Vorbemerkung ein, worin er gelobte, sich der strengsten Objektivität zu befleissigen, niemand zuliebe und keinem zuleide ein Werk zu loben oder zu tadeln.[2] Im Gegensatz zu dem üblichen Brauch, Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften anonym erscheinen zu lassen, unterzeichnet Poissl seine Berichte jedesmal mit dem vollen Namen, „nicht, weil er demselben irgend eine besondere Autorität zutraue, sondern weil so am leichtesten Missverständnissen und irrigen Vermutungen vorgebaut würde." Das entsprach ganz seiner Offenheit und Geradheit, die er in dieser Beziehung mit seinem Freunde C. M. von Weber teilte.

Von seinen Referaten in der Wiener musikalischen Zeitung verdient eins ganz besonders beachtet und wiedergegeben zu werden, weil er hier persönliche Verhältnisse berührt, die natürlich nur Eingeweihte als solche erkennen können. Bei Gelegenheit einer Besprechung von Meyerbeers „Emma di Resburgo" wendet sich Poissl hauptsächlich dagegen, dass diese Oper gerade von d e u t s c h e n Kritikern verurteilt würde, was ganz im Gegensatz stände zu dem Erfolg,

---

[1]) Münchener Theaterjournal, Jahrgang 1815, S. 166. . . . „Die Uebersetzung ist sehr gelungen und verdient, Schillers „Phädra" und Goethes „Mahumed" an die Seite gesetzt zu werden. Die Abänderungen, welche sich Herr von Poissl erlaubte, sind sehr glücklich. Zum Beweis diene nachstehende Rede des Orest in der dritten Scene des vierten Aktes. Im Original heisst es:

Non je vous priverai de ce plaisir funeste,
Madame, il ne mourra que de la main d'Orest,
Vos ennemies par moi vont vous être immolés
Et vous reconnaitrez mes soins si vous voulez.
Mais que dis-je? Ah plutôt! permettez que j'espère.
Excusez un turant qui trouble sa misère,
Qui tout près d'être heureux, envie encore le sort
D'un Ingrant condamné par vous même à la mort.

In der Uebersetzung:

Halt ein! dich treibt zu weit ein Durst nach Rache.
Du kennst sie nicht, die fürchterlichen Qualen,
Mit denen sich ein Mord in uns bestraft;
Der Mörder ist von Furien preisgegeben,
Ihr Schlangenheer folgt rächend ihm durchs Leben,
Das täglich neue Martern ihm verschafft.
Drum halte rein von Blute deine Hände,
Mir überlass es, dass ich es vollende,
Ich säe mutig aus die blutge Saat;
Ich will des Ungeheuren mich vermessen,
Der Könige, der Völker Recht vergessen,
Denn dein Besitz lohnt die vollbrachte Tat."

[2]) Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Jahrgang 1820, S. 197.

den das Stück in Italien gefunden hätte. „Endlich", fährt er dann wörtlich fort, „scheint es mir auch gar zu sonderbar, wenn Deutsche sich die Mühe geben, den Italienern in der Zeit, wo sie endlich einmal gerechter gegen die aus Deutschland zu ihnen kommenden Komponisten zu werden anfangen, beweisen zu wollen, dass gerade an dem deutschen Werke und Talente, welches sie so hochgestellt haben, nichts lobenswertes sei. Wenn es einem auf die Kunstliebe seines Vaterlandes stolzen Italiener einfiele, zu einem wahrheitsliebenden Deutschen zu sagen: höre Freund! wir Italiener haben unseren Cimarosa, Paësiello und Nasolini hochgehalten und noch heute ehren wir unseren Zingarelli, Nicolini und Arioli, heben unseren Rossini bis an die Sterne, geben diesen und noch anderen Komponisten reichlich zu leben und haben doch eurem Simon Mayr ein zweites Vaterland angeboten, eine reichliche Existenz angewiesen und sein Haupt mit Lorbeeren umgeben: wir haben überdies euren Weigel und Winter öfters zu uns gerufen und nach dem Massstabe ihrer Leistungen bezahlt und geehrt: eurem Meyerbeer, der unser Geld nicht braucht, bieten wir Lorbeerkronen für sein Bestreben, uns durch sein Talent zu erfreuen, und eurem Stunz, der es im deutschen Vaterland nicht einmal dahin bringen konnte, sein Talent zu zeigen, haben wir die Gelegenheit verschafft, sich geltend zu machen, und da er unseren Erwartungen entsprach, ihn unter die Zahl der gesuchten Komponisten aufgenommen: — sage mir, lieber Nachbar, was tut denn ihr für eure Meister? — So könnte hierauf vielleicht der hierüber etwas ärgerliche aber doch wahrheitsliebende Deutsche ungefähr Folgendes antworten: „Lieber Nachbar! wir Deutsche machen uns nichts aus unseren eingeborenen Talenten, wir erlauben ihnen die Gnade irgend eines Souveräns in Anspruch zu nehmen und finden sie diese, so ist ihnen geholfen: finden sie dieselbe nicht, so mögen sie sich selbst die Schuld geben. Da wir unsere Toten sehr hochhalten, so mögen die Lebenden nur immerhin Hungers sterben, damit wir sie wenigstens als Tote hochehren können. Einige unter uns halten unsere Komponisten wie Hühnerhunde an dem Parforcebande der Kritisierwut, dämpfen den allzu kühnen Flug ihres Genies durch eine wohlapplizierte Hungerkur, und statt die Lorbeeren auf ihr Haupt zu setzen, schwingen sie über ihrem Haupte unaufhörlich die stets blutige Geissel der Kritik, welche mitunter aber von Menschen geführt wird, die nicht imstande sind, einen allenfalls vorkommenden fremdartigen Akkord zu definieren. Wir resonnieren höchst über alle Gattungen der dramatischen Komposition, haben aber bis zur Stunde unsere Komponisten noch nie in dem Bemühen, uns eine Nationaloper zu geben, unterstützt und während wir heute die französische

und morgen die italienische Oper über alles verehren, phantasieren wir wie in Fieberträumen von einer deutschen Oper, von der wir recht wohl wissen, dass sie möglich ist, aber auf dem Wege, den wir gehen, nie erschaffen werden wird. — Angenommen der wahrheitsliebende Deutsche antworte auf solche Weise: würde er trotz seiner ärgerlichen Stimmung nicht doch manche Wahrheit sagen?"

Man findet diesen bitteren Ton verständlich, wenn man Poissls Erfahrungen als armer deutscher Opernkomponist kennt. —

Inzwischen hatte Poissl die Komposition einer italienischen semi-seria Oper „La Rapressaglia" fertiggestellt, die ihm von der Intendanz in Auftrag gegeben war.[1]) Als Text diente mit einigen von Poissl vorgenommenen Abänderungen dasselbe Libretto, das sein Landsmann Stuntz für die Mailänder Scala komponiert hatte.[2]) Die Uraufführung fand am 7. April 1820 statt.[3]) „Der allerhöchste Hof und das Publikum schienen zufrieden zu sein. Die Aufnahme war recht günstig," schreibt Poissl selbst als Korrespondent der Wiener A. M. Z.[4]) Auf sein Werk näher einzugehen, verzichtet er natürlich aus begreiflichen Gründen. Der Referent der Leipziger A. M. Z. hält die „Rapressaglia" stellenweise für sehr gelungen. Doch findet er Poissls Begabung für pathetische, ernste Stoffe geeigneter als für komische. „Indes muss man doch diese mit so vielem Fleiss, Einsicht und Geschmack durchgeführte Arbeit zu den vorzüglichsten dieses Tonsetzers zählen und herzlich wünschen, dass er seine Musse für die deutsche Bühne wieder einmal verwende. — Die Oper wurde gut, mit richtigem Zusammenwirken, festem Eifer und wie man durchaus hörte, zur vollkommenen Zufriedenheit des Meisters selbst gegeben. Auch wurde sie mit vielem Beifall aufgenommen: der verdienstvolle Künstler hat damit seiner Einsicht und seinem geläuterten Geschmacke ein neues Denkmal gesetzt."[5])

Von auswärtigen Bühnen nahm sich nur die Dresdner italienische Hofoper, wohl auf Betreiben C. M. von Webers der neuen Oper Poissls an. Sie wurde dort zweimal, am 24. November und am 1. Dezember 1821, aber ohne grossen Beifall gegeben.[6]) Der Dresdner Referent der A. M. Z. sagt von dieser Aufführung: „Eine gute, effektvolle, mehr deutsche als italienische Musik. Entfernt von Rossinischen Anklängen, mehr fürs Konzert als fürs Theater sich eignend

1) Wiener A. M. Z. Jahrgang 1820, S. 310.
2) ebendort.
3) Theaterzettelband 1820 i. d. Int. des Münchn. Hoftheaters.
4) Wiener A. M. Z. Jahrgang 1820, S. 310.
5) A. M. Z. Jahrgang 1820, S. 441.
6) Hell a. a. O.

und etwas zu breit." [1]) Darin stimmt er mit seinem Münchener Kollegen überein. Poissls Stil war inzwischen für komische Opern zu dickflüssig geworden. —

Auch nach der Aufführung seiner „Rapressaglia" kehrt Poissls stereotypes Gesuch an den König um Verbesserung seiner Lage wieder. Von neuem weist er auf seine unverschuldete gänzliche Verarmung hin und bittet um definitive Anstellung. Wenn er nicht in einem Fache der Kunst angestellt werden könnte, so glaube er, sich auch an einem anderen Platze zu bewähren. Nur möchte er in München bleiben, ausser, wenn er in der diplomatischen Laufbahn verwendet werden sollte. [2])

Hiermit bezeugte Poissl eine gewisse Weltfremdheit, wenn er hoffte, mit seiner Ausbildung als Musiker ohne irgend welche Vorkenntnisse etwa als Botschafter oder Gesandter Verwendung finden zu können. So musste er es denn erleben, dass ihm vom Finanzministerium, noch bevor sein Gesuch dem Könige vorgelegt wurde, ziemlich unwirsch geantwortet wurde, dass von einer Anstellung im diplomatischen Fache keine Rede sein könnte. [3]) Auch der König konnte ihm jetzt nicht helfen. Mit einem „beruht bis zu einer schicklicheren Gelegenheit" beschied er Poissls Gesuch abschlägig. [4]) Aber Poissl gab sich hiermit nicht zufrieden und er konnte es auch nicht, da seine Schulden und die mahnenden Gläubiger ihm keine ruhige Stunde mehr verleben liessen. Er wandte sich deshalb von neuem an die Mildtätigkeit des Königs. Nochmals weist er darauf hin, dass er als Kammerherr und Ritter des Georgsordens nicht wie andere Komponisten und Kapellmeister auf Reisen durch Konzerte und Benefizvorstellungen Geld verdienen könnte, und augenblicklich bedürfe er dringend der Unterstützung, da, je grösser seine Kinder würden, seine Schuldenlast um so drückender anwüchse. Der König möchte ihm daher 2000 Gulden zur Bezahlung derjenigen Schulden und Zahlungsrückstände anweisen, welche besonders zerstörend auf seine häuslichen Verhältnisse einwirken und zugleich bis zu seiner definitiven Anstellung eine Erhöhung des von ihm allergnädigst angewiesenen Wartegeldes von 500 Gulden, also statt der bisherigen 1000 künftig 1500 bewilligen und seine Reiselizenz so weit ausdehnen, dass er auf seine Stellung keine Rücksicht zu nehmen brauche. [5]) Als auf dies Gesuch keine Antwort eintraf, wiederholte seine Frau, Wally von Poissl, in einem ein-

[1]) A. M. Z. Jahrgang 1822, S. 289.
[2]) P. A. P. M. vom 17. April 1820.
[3]) P. A. P. M. vom 27. April 1820.
[4]) P. A. P. M. vom 3. Mai 1820.
[5]) P. A. P. M. vom 9. Mai 1820.

dringlichen Schreiben die Bitten ihres Mannes. [1]) Nach langer, langer Wartezeit gewährte der König endlich eine jährliche Erhöhung der Unterstützung von 500 Gulden, „bis Poissls ökonomische Lage durch Anstellung oder auf andere Weise sich verbessern würde.“ [2])

Nach zwei weiteren Jahren erreichte Poissl endlich, wonach er seit einem Dezennium immer gestrebt hatte. Er erhielt eine provisorische Anstellung bei der Hofmusik-Intendanz. Der greise Freiherr von Rumling, der seit 45 Jahren die Stelle des Hofmusik-Intendanten bekleidete, sollte durch die Mitarbeit Poissls entlastet werden. Der alte Intendant hatte, nach seinem Nekrolog in der A. M. Z. [3]) zu urteilen, Poissl dem Könige selbst vorgeschlagen und ihn warm empfohlen. Das wurde von vielen als seine letzte künstlerische und zugleich edelmütige Tat gefeiert, da Poissls Armut in München ebenso bekannt zu sein schien, wie seine künstlerische Begabung und Bildung. [4]) Als festes Gehalt bezog er anfangs 2000 Gulden. [5]) Als Titel erhielt er den eines zweiten Intendanten zugebilligt. [6])

Nachdem Poissl den ersten Schritt auf seiner Glücksbahn getan hatte, folgte der zweite bald nach. Am 1. Mai

[1]) P. A. P. M. vom 28. Mai 1820.
[2]) P. A. P. M. vom 28. April 1821.
[3]) Jahrgang 1826, S. 14—15.
[4]) „Er (Frhr. von Rumling) hatte sich selbst überlebt und würde schon bald ganz vergessen sein, hätte er nicht noch kurze Zeit vor seinem Tode durch seine Handlung voll Edelmut und den reinsten Gesinnungen jedem Kunst- und Menschenfreunde sich achtungswert erhalten.

Nicht unbekannt mit dem Treiben und Dichten der Menschen, ihrem, wie er es wohl selbst erfahren, rücksichtslosen Drängen nach Aemtern und keineswegs Trauen einem noch so holden Scheine der Gegenwart, dachte er, geleitet von einem wahren Kunstpatriotismus daran, die Nachfolge in seinem Amt so zu sichern, dass sie erfreulich und förderlich für das Institut, immer nur zu Grösserem und Höherem hinführen könne. Im Vertrauen auf die Huld seines königlichen Gönners tat er, bei vollster Gesundheit, ohne äussere Veranlassung, mit freiem Vorbedacht den seltenen Schritt und erbat sich zu seinem Nachfolger den Würdigsten, den Kenntnissreichsten, wie ihn die öffentliche Stimme selbst würde gewählt haben, und nicht blos zum Adjunkt, sondern so, dass er auch zum wirklichen Intendanten ernannt würde, und lebte und wirkte mit diesem gegen zwei Jahre fort in ungestörter Ruhe und, so wenig er auch seinem Ansehen und seiner Erfahrung etwas wollte vergeben wissen, im schönsten Verein.“ A. M. Z. Jahrgang 1826. S. 14—15.
[5]) P. A. P. M. vom 30. September 1823.
[6]) P. A. P. M. vom 28. November 1823. Diesen hatte er durch ein neues Gesuch erreicht (P. A. P. M. vom 24. November 1823). Es spricht soweit Stolz auf die endlich erlangte Stelle als auch ein gewisses Gefühl von Ueberlegenheit aus der Angabe, wenn Poissl um nähere Bezeichnung seines Titels bittet, „um irgend welchen Komplikationen zu entgehen und damit sein Name in den Kalendern richtig rubriziert würde.“

1824 wurde ihm provisorisch, als Nachfolger des Freiherrn von Weichs, auch die Intendantur des Hoftheaters übertragen. Sein Funktionsgehalt wurde auf 2500 Gulden festgesetzt. Als „Entschädigung für die Gefährtgelder" erhielt er 300 Gulden. Ausserdem behielt er als Hofmusik-Intendant die Funktionszulage von 500 Gulden bei. Dagegen wurde sein bisheriges Wartegeld von 1500 Gulden am 1. Mai 1824 eingezogen. [1])

Je höher Poissl in Rang und Gehalt stieg, um so willfähriger zeigte man sich seinen Gesuchen um Erlassung von Abgaben und Gewährung von Gehaltszulagen gegenüber. Die üblichen, bei der ersten Auszahlung an das Taxationsamt abzuführenden 10 Prozent seines Gehalts wurden ihm anstandslos erlassen, weil seine Gläubiger auf die Zahlung ihrer Schulden drängten. [2]) Ebenso gewährte man ihm rückhaltlos eine Gehaltserhöhung, um die er schon kurze Zeit nach der Uebernahme der Geschäfte eingekommen war. [3])

Als Freiherr von Rumling am 7. Mai 1825 starb, [4]) wurde Poissl sein festangestellter Nachfolger; ebenso wurde aus dem Provisorium als Hoftheater-Intendant eine feste Anstellung. Sein Gehalt belief sich als Hofmusik- und Hoftheater-Intendant auf Summa summarum 4500 Gulden. [5])

So hatte Poissl endlich neben der ehrenvollsten Stellung, die er in seinem Fach bei Hofe bekleiden konnte, auch ein solch hohes Gehalt, dass er nicht nur sein gutes Auskommen hatte, sondern sogar an eine erfolgreiche Sanierung seiner Finanzen denken konnte. —

Poissls kompositorische Tätigkeit war während dieser Jahre ganz in den Hintergrund getreten, wenigstens war kein neues Werk von ihm auf dem Hoftheater erschienen. Er arbeitete mit grossen Unterbrechungen an einer Zauberoper „Die Prinzessin von Provence", deren Text er sich wieder selbst gedichtet hatte. Die Ouvertüre zu dieser Oper wurde schon am 26. März 1821 in einem Odeonkonzert gespielt, [6]) während die ganze Oper erst am 23. Januar 1825 in Scene ging. [7]) Es ist nicht anzunehmen, dass Poissls neue Oper schon 1821 fertig in Partitur vorgelegen hat. Wenn man weiss, welche Hebel er alle in Bewegung setzte, um seine Werke aufgeführt zu sehen, so hat eine solche Annahme wenig wahrscheinliches für sich. — Vor der Aufführung der „Prinzessin von Provence" hatte er zur Neueinstudierung von

[1]) P. A. P. M. vom 24. April 1824.
[2]) P. A. P. M. vom 27. Juli 1824.
[3]) P. A. P. M. vom 10. Oktober 1824 und vom 9. April 1825.
[4]) A. M. Z. Jahrgang 1826, S. 14.
[5]) P. A. P. M. vom 5. Juni 1825.
[6]) Theaterzettelband 1821 i. d. Hoftheaterintendanz zu München.
[7]) Theaterzettelband 1825 ebendort.

Dittersdorfs komischer Oper „Doktor und Apotheker", die am 22. Mai 1823 aufgeführt wurde, [1]) einige neue Arien und Duette geschrieben. Nach dem Theaterzettel waren es im ersten Akte die Arie Gottholds, die Arie Rosaliens und das Schlussduett des Finales zwischen Gotthold und Sichel; im zweiten Akte das Duett zwischen Gotthold und Sichel, die Arie Leonorens und das Duett Rosaliens und Leonorens.

Der Wunsch der Münchener, Poissl möchte sich nach seiner italienischen Oper „La Rapressaglia" wieder der nationalen deutschen zuwenden, [2]) ging zunächst nicht in Erfüllung. Sie wurden dafür aber mehr als doppelt durch die Aufführung von Webers „Freischütz" entschädigt. Die Münchener Erstaufführung fand am 15. April 1822 statt und hatte einen solchen Erfolg, dass er den von Schubaurs „Dorfdeputierten" und Mozarts „Zauberflöte" noch bei weitem übertraf. „Aus allen vier Teilen der Stadt drängt sich das Volk zum neuen königlichen Hoftheater und Wallfahrer aus Augsburg und dem entlegeneren Regensburg langen an, um an dem Guss der Wunderkugeln und an der Arie der Agathe Aug und Ohr zu ergötzen." [3]) Das war der Erfolg von Webers „Freischütz" beim Münchener Publikum. Nicht so rückhaltlos begeistert stimmten ihm die Münchener Musiker zu. „Ein genialisches Tongemälde," schreibt der Münchener Referent der A. M. Z. „hat Herr von Weber aufgestellt; aber ein klassisches Kunstgebilde, das auf Dauer und Nacheiferung Anspruch zu machen hätte, ist damit noch nicht gewonnen. Die Dichtkunst behauptet ihre Rechte und auf sie hat der Verfasser des Opernpoems nicht geachtet. So viele ermüdende Längen in Prosa, ohne Interesse und Wert; Hundegebell und Pferdewiehern, der Satanas in seiner Höllenglorie — — ein Volksmärchen in Akte und Scenen gebracht, ohne dramatische Kunst, ohne poetische Haltung, all dieses ist wohl nicht geeignet, dem Werke ein bleibendes Verdienst zu versprechen. Denn die der Tonkunst eigene Kraft konnte eben deswegen nicht aus sich selbst sich entwickeln, nicht mit weisem Vorbedacht gesteigert und über das blosse Ergötzen gebracht, sie musste zersplittert und in vereinzelte unter sich getrennt dargestellte Figuren zersetzt werden, welche weder ineinandergreifen, noch zu einem schönen Ganzen sich vereinen. Die Scheibe einer Volksoper hat der Schütze wohl getroffen, das Ziel einer National-, überhaupt einer echten Oper aber gänzlich verrückt, oder doch viele Stadien weiter hinausgesetzt. . . ." [4])

Man braucht sich nicht zu wundern, dass der Münchener Referent der A. M. Z. eine vollständig durchkomponierte Oper

[1]) Theaterzettelband 1823, i. d. Int. d. Münchn. Hoftheaters.
[2]) Siehe S. 58.
[3]) A. M. Z. Jahrgang 1822, S. 371.
[4]) A. M. Z. Jahrgang 1822, S. 370.

als national deutsches Musikdrama verlangte. Daran war er seit langem durch die grossen Opern Danzis und Poissls gewöhnt. Zweifellos ist dies Verlangen schon wegen der Stileinheit durchaus berechtigt: die Geschichte hat es ja auch bewiesen. Dass er aber in dem Gefühlsinhalt der Freischützmusik nicht das national Deutsche erblicken konnte, muss man ihm als grosse Kurzsichtigkeit anrechnen. Bekanntlich stand er jedoch hiermit unter vielen deutschen Musikverständigen nicht allein da. Das naive Empfinden des Volkes, der grossen Menge, hatte auch hierin im Gegensatz zu dem Einzelnen das Richtige getroffen.

Die Durchkomposition der deutschen Oper bedurfte nach dem „Freischütz" für Weber nur noch eine kurze Ueberlegung. Sie war eigentlich nur eine rein äussere Formfrage, beinahe sogar nur eine rein handwerksmässig zu erledigende Frage geworden. Es sollte auch nur noch ein Jahr vergehen, bis die Münchener Musikästhetiker in den Musikzeitungen lesen und sich zwei Jahre später in München mit eigenen Augen und Ohren überzeugen konnten, dass Weber ihre Forderung in seiner „Euryanthe" erfüllt hatte.[1]) Seine grosse Oper war nun allerdings dem Textinhalt und der Musik nach eine andere, als die Münchener Fachmusiker sie von ihrem Landsmann zu hören gewohnt waren. Poissls Texte waren nach der allgemeinen Ansicht über das Wesen der grossen Oper dem heroischen Gebiet der griechischen und römischen Sage oder Geschichte entnommen, und seine Musik war ein Kompromiss von italienischer und französischer Kunstanschauung. Webers „Euryanthe" aber war in Text und Musik durchaus dem nationalen deutschen Boden entwachsen, weil ihr Keim das deutsche Singspiel bildete und nicht die Opera seria oder die Tragédie lyrique.

Mit der Geburtsstunde der „Euryanthe" verliert Poissl für die Geschichte der deutschen Oper alle Bedeutung, weil sein ungleich höher begabter Freund C. M. von Weber die fortschrittliche Führung in der Opernkomposition an sich gerissen hatte. Die Mannheim-Münchener Tradition der grossen durchkomponierten Oper hatte er aufgegriffen und den Schwerpunkt der deutschen Opernbewegung von München nach Dresden verlegt. Trotzdem sich Poissl seit dem Erscheinen des „Freischütz" mit seinen letzten Opern, der „Prinzessin von Provence" (1825), dem „Untersberg" (1829) und „Zayde" (1843) von der grossen Oper alten Stils ab- und der deutschen romantischen zuwendet, kann er an dieser Tatsache nichts ändern. Der unwiderstehlichen Gewalt von Webers origineller dramatischer Musik, die alle

[1]) Die Münchener Erstaufführung von Webers „Euryanthe" fand am 21. Dezember 1825 statt (Theaterzettelband 1825 i. d. Int. d. Münchn. Hoftheaters.)

deutschen Opernkomponisten von Marschner bis Wagner in ihren Bannkreis zwang, hatte er nichts Gleichwertiges entgegen oder auch nur an die Seite zu stellen.

Es ist jedoch noch einer Tat Poissls zu gedenken, die von seinem Bestreben zeugt, auch als Bühnenleiter die im „Freischütz" und in der „Euryanthe" geborene deutsche Oper nach Kräften in ihrer weiteren Entwicklung zu unterstützen. Da er am eigenen Leibe erfahren hatte, dass die deutsche Oper nur gedeihen konnte, wenn man ihren Komponisten und Dichtern die Möglichkeit zu einer Existenz bot, so hatte er nach Klingemann [1]) bald nach seiner Ernennung zum Intendanten einen Verein von etwa zwölf der ersten deutschen Bühnen in Vorschlag gebracht, welche sich verpflichten sollten „ein Kapital zusammenzuschiessen, um in jedem Jahr sechs gute deutsche Originalopern so anständig den Komponisten und Dichtern zu honorieren, dass diese jenen das ausschliessliche Eigentumsrecht auf die Partituren und Bücher gänzlich abträten." Als Ankaufspreis für eine gute deutsche Oper waren 12—1500 Taler in Ansatz gebracht. Sollte eine Oper aber bei geringen Tageskosten und öfteren Wiederholungen besonders grossen Erfolg haben, wie z. B. Webers „Freischütz", dann sollte dem Komponisten noch eine im Verhältnis zu seinem Erfolg stehende Nachzahlung zufallen.

Inwieweit dieser Verein zur Erstarkung der jungen deutschen Oper beigetragen hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Nur so viel steht fest, dass die beiden letzten Stützpunkte der italienischen Oper in Deutschland, Dresden und München, in kurzer Zeit gänzlich zusammenbrachen.

Poissl blieb bis 1833 Hoftheater-Intendant und bis 1848 Hofmusik-Intendant und starb, 82 Jahre alt, am 17. August 1865 in München.

---

[1]) Klingemann, Kunst und Natur, 3. Band, S. 146

Lebenslauf.

Ich, Karl. Wilhelm. Erich Reipschläger, wurde am 1. Juni 1884 als Sohn des Kaufmanns Fritz Reipschläger zu Bielefeld geboren und evangelisch getauft. Ich besuchte die Vorschule und das Realgymnasium meiner Vaterstadt. Nach bestandenem Abiturientenexamen studierte ich in Berlin und Rostock Musikwissenschaft (Hauptfach), Germanistik und Philosophie (Nebenfächer) bei folgenden Professoren: Kretzschmar, Friedländer, Wolf, Fleischer, Thierfelder (Musikwissenschaft), Erich Schmidt, Roethe, Herrmann, Golther (Germanistik), Paulsen, Riehl, Erhard (Philosophie). Die Promotionsprüfung fand am 26. Juli 1911 statt.

Druckfehlerberichtigungen.

Seite 24, Zeile 11 von unten lies: Librettisten.

Seite 63, Zeile 2 von oben lies: eingestellt zu haben.

Seite 71, Anmerkung 3 lies: Anhang.

Seite 109, Zeile 13 von oben lies: Poissl.

Seite 114, Zeile 8 von oben lies: Rapressaglia.

Buchdruckerei
Hermann Wegner
Mariendorf-Berlin.